



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Feministyczna krytyka literacka

Author: Krystyna Kłosińska

Citation style: Kłosińska Krystyna. (2010). Feministyczna krytyka literacka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krystyna Kłosińska



*Feministyczna
krytyka literacka*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2010

*Feministyczna
krytyka literacka*



NR 2801

Krystyna Kłosińska

*Feministyczna
krytyka literacka*

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej

Marek Piechota

Recenzent

Tadeusz Rachwał

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Spis treści

<i>Wstęp</i>	11
<i>Rozdział pierwszy</i>	
<i>Krytyczki androtekstów</i>	25
1. Kate Millett: <i>Sexual Politics</i> (1969)	25
1.1. Nowatorstwo lektury Millett (przeciw Nowej Krytyce)	27
1.2. „Ślepe plamki”	31
1.3. Marginesy i „reszty”	39
1.4. W dwadzieścia lat później...	55
2. Judith Fetterley: <i>The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction</i> (1977)	61
2.1. Literackie strategie polityki seksualnej, androtekst i jego projekty kobiety-czytelniczki	61
2.2. Feministyczne czytanie: akt oporu, „egzorcyzmowanie męskiego umysłu”	64
2.3. Prezentacje lektur	66
2.3.1. <i>Rip Van Winkle</i> Washingtona Irvinga – ucieczka przed dojrzałością i kobietą	66
2.3.2. <i>I Want to Know Why</i> Sherwooda Andersona – odmowa bycia dojrzałym i ucieczka przed „męskością”	69
2.3.3. <i>The Birthmark</i> (Znamię) Nathaniela Hawthorne’a – „przewyższyć naturę” i wyeliminować kobietę, nie ponosząc konsekwencji	70
2.3.4. William Faulkner: <i>Róża dla Emilii</i> – akt kobiecej reakcji: wyeliminować mężczyznę, nie ponosząc konsekwencji	74
2.3.5. <i>Pożegnanie z bronią</i> Ernesta Hemingwaya – wyeliminować kobietę, aby bohater mógł być wolny	77

2.3.6. <i>Wielki Gatsby</i> Francisa Scotta Fitzgeralda — wyeliminować mężczyznę i z kobiety uczynić „kozła ofiarnego”	79
2.3.7. Henry James: <i>The Bostonians</i>	83
2.3.8. Norman Mailer: <i>Amerykański sen</i> — nie być posiadanym przez kobiety	89
3. Patrocino Schweickart	93
3.1. Lektury przez identyfikację: czytelnik i czytelniczka wobec androtekstów	93
3.2. Negatywna i pozytywna hermeneutyka androtekstów	96
<i>Rozdział drugi</i>	
<i>Zwrot do literatury pisanej przez kobiety i ku literackiej tradycji pisarstwa kobiecego</i>	101
1. Elaine Showalter: <i>A Literature of Their Own</i> (1977)	101
1.1. Prezentacja	102
1.2. Głosy o <i>A Literature of Their Own</i>	134
1.3. Odpowiedź Showalter: w dwadzieścia lat później...	145
2. Kobieta pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar: <i>The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination</i> (1979)	152
2.1. Głosy o książce i odpowiedź: w dwadzieścia lat później	152
2.2. Patronat Gastona Bachelarda	168
2.3. Korekty patriarchalnego modelu pisania Harolda Blooma	174
2.4. Prezentacje lektur	184
2.4.1. Jane Austen	184
2.4.2. Kobiecte lektury <i>Raju utraconego</i> Milтона	190
2.4.3. Mary Shelley: <i>Frankenstein</i>	195
2.4.4. Emily Brontë: <i>Wichrowe wzgórze</i>	202
2.4.5. Charlotte Brontë: <i>Profesor</i>	212
2.4.6. Charlotte Brontë: <i>Dziwne losy Jane Eyre</i>	215
2.4.7. Charlotte Brontë: <i>Shirley</i>	219
2.4.8. Charlotte Brontë: <i>Villette</i>	221
2.4.9. George Eliot: <i>The Lifted Veil</i>	225
2.4.10. George Eliot: <i>Middlemarch</i>	229
2.4.11. Dziewiętnastowieczna poezja kobiet	235
2.4.12. Emily Dickinson — „Przędza perły”	238
3. Krytyka rewizjonistyczna w sporze z krytyką normatywną: Annette Kolodny	241
3.1. Obrona pluralizmu	242
3.2. Przeciw krytyce normatywnej	245
3.3. Dwie strategie obrony separatyzmu: polityczna i teoretyczna	249
3.4. Przystosowywanie koncepcji Stanleya Fisha („wyrobiony czytelnik” oznakowany przez płeć doświadczenia i przez płeć użytkownika języka)	250

3.5. Stanley Fish i feministyczna glosa w sprawie kanonu	253
3.6. Harold Bloom – ograniczenia w jego modelu czytania	258
3.7. Prezentacje lektur Annette Kolodny	261
3.7.1. Charlotte Perkins Gilman: <i>Żółta tapeta</i> (<i>The Yellow Wallpaper</i>).	261
3.7.2. Susan Keating Glaspell: <i>Sąd jej rówieśników</i> (<i>A Jury of Her Peers</i>)	264
3.8. Krytyka rewizjonistyczna w rozumieniu Kolodny	266
4. Teoretyczna Elaine Showalter	268
4.1. <i>Towards a Feminist Poetics</i> (1978).	268
4.2. Wokół przedstawienia (<i>la représentation</i>)	271
4.3. Krytyka feministyczna na bezdrożach (1981)	277
4.4. „Czytanie symptomatyczne” Jane Gallop. „Problem definicji” krytyki feministycznej, ginokrytyki, krytyki lesbijskiej i czarnej krytyki w amerykańskiej teorii	284
4.5. Patrocino Schweickart: nowa propozycja demarkacji krytyki feministycznej	296

Rozdział trzeci

Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy K. Miller

1. Strukturalizm i feminizm (<i>Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction</i> , 1981)	299
2. Sygnatura i problem z Barthes'em	311
3. Podwójna intertekstualność sygnatury	324
4. Węzeł – gwarant sygnatury pisarki	328
5. Jaki podmiot do zmiany?	332
6. „Krytyka osobista”. <i>Getting Personal. Feminist and Other Autobiographical Acts</i> (1991), <i>But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives</i> (2002)	341
7. Jaki feminizm? Czy elegia po feminizmie?	354

Rozdział czwarty

Post-strukturalizm i krytyka feministyczna: Naomi Schor.

1. <i>Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction</i> (1985)	357
2. Dekonstrukcyjna lektura relacji: psychoanaliza i literatura – Shoshana Felman	362
3. Prezentacja lektury N. Schor: <i>Eugenia Grandet</i> Balzaka. Feministyczna „rewaloryzacja” literatury (rejestr Wyobrażonego)	367
3.1. Można odrzucić Freuda?	367
3.2. Nie można „rozwieść genderu z narcyzmem”	369

- 3.3. Melancholia i narcyzm – konfrontacja teorii Freuda, teorii Irigaray i powieści Balzaka (co zrobić z tą rozbieżnością?) 372
- 3.4. Prefreudowskie intuicje Balzaka 373

Rozdział piąty

Socjohistoryczna krytyka feministyczna: Janet Todd 379

1. Feministyczna historia krytyki i literatury 379
2. Lektura Mary Wollstonecraft 396

Rozdział szósty

Post-strukturalizm i dekonstrukcja na scenie pisania 405

1. Rok 1974. *Écriture féminine* 405
- 1.1. Nie definiować! 405
- 1.2. Swoistość i niepowtarzalność debaty wokół *écriture féminine* 409
- 1.3. *Écriture* jako „symptom i zwiastun”. Performatyw 411
- 1.4. *Écriture*. *Écriture féminine*? 414
- 1.5. Nie różnica, ale różnicowanie 416
- 1.6. Rozpoznanie 420
- 1.7. „Ich gramatyka, ich syntaksa” (Xavière Gauthier) 425
- 1.8. Biseksualny podmiot pisania i jego dwu-tekst (Julia Kristeva) 428
- 1.9. „Metonimizacja wywodu”. „Dwie wargi” (Luce Irigaray) 436
2. Pisać na marginesie, czytać na marginesie (Hélène Cixous) 445
- 2.1. Tekst, który się „przelewa” 445
- 2.2. Uzasadnienie psychoanalityczne 450
- 2.3. Uzasadnienie antropologiczne 457
- 2.4. Pisanie/czytanie marginesu i z marginesu (*Dora* czytana przez Cixous) 459
- 2.4.1. Lektura z pozycji marginesu. Przeciwności Instytucjom 459
- 2.4.2. Lektury marginesu tekstu, który się „przelewa” 465
- 2.4.2.1. Derrida czyta *Fajdrosa* Platona 465
- 2.4.2.2. Cixous i *Fragment analizy pewnej hysterii* 466
- 2.4.2.2.1. „Służąca w rodzinie” 467

Rozdział siódmy

Lektury 473

1. Doświadczenie i teoria kobiecego czytania 476
- 1.1. Jonathan Culler: fazy artykulacji doświadczenia w krytyce feministycznej 479
- 1.1.1. Krytyka oparta na ciągłości doświadczenia. „Pierwszy moment” 481
- 1.1.1.1. Krytyka „tematyczna” w opinii K.K. Ruthvena 483
- 1.1.1.2. Czytać jako kobieta 487

1.1.2. Krytyka w „drugim momencie”: „hipoteza czytelniczki kobiecej”	489
1.1.3. „Trzeci moment” – „zasłonięty apel do doświadczenia” (prezentacja lektury <i>Żegnaj</i> Balzaka przez Shoshanę Felman)	493
2. Autorytet i represja doświadczenia	498
2.1. Spór Elaine Showalter i Toril Moi o Virginie Woolf	498
2.2. Spór o tożsamość doświadczenia	504
2.3. „Śmierć doświadczenia” (Alice Jardine)	506
3. Przełom: Peggy Kamuf – doświadczenie wytwarzane z opóźnieniem	510
4. Doświadczenie czytania i nowa koncepcja genderu	518
4.1. Mary Jacobus: <i>Reading Woman (Reading)</i> (1986)	518
5. Czas lektury powraca: doświadczenie czytania a wspólnota czytelników	536
5.1. Patrocino Schweickart: feministyczna lektura andro- i ginotekstów wobec koncepcji Reader-Response Criticism	537
5.2. Dwa modele lektury	539
5.2.1. Model lektury androtekstów oparty na „dialektyce kontroli”	539
5.2.2. Model lektury ginotekstów oparty na „dialektyce dialogu”	541

Rozdział ósmy

<i>Feministyczne lektury „Dory”</i>	551
---	-----

1. Figura XIX-wiecznej histeryczki. Krzyk rozdzierający ciszę	551
2. Czy histeria została „pogrzebana”?	556
3. „Kolekcja wstydliwych gestów”	572
4. Narracja histeryczki	577
5. Fragment: <i>Fragment analizy pewnej hysterii</i>	580

Rozdział dziewiąty

<i>Czarna literacka krytyka feministyczna</i>	587
---	-----

1. Rasa a polityka interpretacji feministycznej	596
1.1. Prezentacja: Elizabeth Abel lektura Toni Morrison <i>Recitatif</i>	596
2. Elizabeth Abel przedstawia lektury przez rasę (<i>across race</i>)	602
2.1. Dekonstrukcyjne czytanie Barbary Johnson	602
2.2. Psychoanalityczna lektura Margaret Homans	605
2.3. Czytanie kulturowe Valerie Smith i Hazel Carby	607
2.4. Powrót do lektury <i>Recitatif</i> Toni Morrison. Konkluzja	610
3. Zaniedbania białej literackiej krytyki feministycznej wobec czarnej krytyki i literatury	611

*Rozdział dziesiąty**Lesbijską feministyczną krytyką literacką* 613

1. Bonnie Zimmerman: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism* (1985) 613
2. Pisanie i lektury 624
3. Tradycja i kanon 626
4. Lesbijski feminizm i teoria *queer* 630

*Rozdział jedenasty**Męszczyna w feminizmie czy mężczyzna i feminizm?* 633

1. Problem z formułą. Diagnoza 635
2. Odpowiedź i projekt 642
3. „Zwrot analny” („rectal turn”) 645

*Rozdział dwunasty**Co dalej?* 651

1. Post... post-teoria... post-feminizm? 651
2. Pod znakiem „nudy”. Zwrot ku naukom ścisłym 657
3. „Feministyczna krytyka przyszłości” — cyberprzestrzeń 659
4. Szanujmy naszą umiejętność interpretacji 662
5. „Feminizm bez granic”, ale i bez kobiet 665
6. Krytyka feministyczna „rozkwita” w literaturze 667
7. Co dalej „po” krytyce feministycznej? 668
8. Kobiety, feminizm i *queer theory* 671

Indeks osobowy 697

Summary 709

Résumé 710

Wstęp

Ta książka próbuje zarejestrować czas miniony. Jej przedmiotem jest zatem pewien zamknięty etap, albo raczej etapy, tego niezwykłego nurtu badań literackich, który nosi nazwę „krytyka feministyczna”. Na *Feministyczną krytykę literacką* składają się dość szczegółowe, choć z konieczności fragmentaryczne, wglądy w ważniejsze momenty niezbyt długiej „historii” literackiej refleksji feministycznej. Opowiadając tę „historię”, unikam pozytywistycznych kategorii rozwoju, postępu, ewoluowania myśli. Wolę myśleć o niej w kategoriach dodawania, nawarstwiania, ale także, odwołując się do cięć, dialogowania i walk, pokazuję momenty wyciszania sporów i manifestacji sprzeczności.

Feministyczna krytyka literacka ze względu na swój obiekt zainteresowań: teksty literackie, „język”, infrastrukturę twórczości i wydawnictw, nie jest tożsama z feminizmem, ponieważ w centrum zainteresowania feminizmu jest, ogólnie rzecz ujmując, nieco inny tekst – „tekst społeczny” (rządzi się on podobnymi, ale i zarazem odmiennymi prawami, jego analiza wiąże się z odmiennymi zobowiązaniami i dominantami badawczymi). Podobnie, chociaż wpłynęła na wiele dziedzin współczesnych nauk humanistycznych (socjologia, filozofia, psychoanaliza, nauki społeczne, religioznawstwo, antropologia, teoria sztuki, filmoznawstwo, teatrologia itd.), a także sama przejmowała od nich „języki interpretacji”, odpowiednio je modyfikując, nie można jej utożsamiać z feministyczną refleksją rozwijaną przez tamte dziedziny. Słowo „krytyka” nie oznacza również zainteresowania współcześnie napisanymi tekstami literackimi, nie oznacza gałęzi współczesnej literackiej praktyki krytycznej (pisanie recenzji, omówień itp.), opatrywanej przymiotnikiem „feministyczna”. Wyjaśnienie tej kwestii znajduję w książce Ewy Kraskowskiej, gdzie czytam:

Samo pojęcie „krytyki feministycznej” przeniesione na grunt polski może rodzić nieporozumienia, gdyż słowo „krytyka” nie oznacza tu, jak w polszczyźnie, omawiania i wartościowania współcześnie powstających utworów literackich, a osoby uprawiające krytykę feministyczną to nie, jak można by mniemać, recenzentki-feministki. Słowo to, przejęte w tym wypadku z angielszczyzny, oznacza po prostu badania literackie, podobnie jak w nazwach takich kierunków, jak Nowa Krytyka, psychokrytyka czy krytyka tematyczna. Również drugi człon nazwy zmienia znaczenie w stosunku do pierwotnego, przestaje bowiem sygnalizować postawę ideologiczną¹.

Na pytanie: czym jest literacka krytyka feministyczna?, nie odpowiadam wprost. Próbuję raczej zrekonstruować różne manifestacje odpowiedzi na ten temat: różne typy dyskursów, różne uwarunkowania, które przemieszczały się w czasie i które stwarzały często odmienne perspektywy myślenia. Tak bardzo odmienne, że z punktu widzenia badaczek spod znaku post-strukturalizmu i dekonstrukcji odpowiedź na pytanie: „czym jest?” – jako pewien byt – nie była w ogóle brana pod uwagę. Raczej były one zainteresowane dyskursywnymi warunkami, w jakich podobne pytania się stawia i w jakich mogły się pojawiać i pojawiały się określone rozstrzygnięcia.

Jednakże tytuł książki: *Feministyczna krytyka literacka* obliguje mnie do szkicowych choćby jego objaśnień. W jakim miejscu albo na jakiej mapie ulokować moją wypowiedź.

Historie krytyki feministycznej, te datowane już na wiek XXI, które mają w tytule wskazówkę: „historia” czy „podręcznik”, wyróżniają się od swych poprzedniczek – niesięgających po miano historii – tym, że poszerzają czasową rozpiętość krytyki feministycznej. W wydanym w 2002 roku *A Handbook of Literary Feminisms*² jego autorki: Shari Benstock, Suzanne Ferriss i Suzanne Woods, śledzą tradycję krytyki literackiej, a głównie feministycznej, literackiej historii kobiet, zaczynając od średniowiecza. W części I, zatytułowanej *Historia*, wyróżniają sześć okresów: *Early Modern Traditions: 1500–1700*; *Eighteenth-Century Triumphs: 1700–1780*; *Romantic Revolution: 1780–1832*; *Victorian Contradiction: 1832–1895*; *Modern Experiments: 1895–1945*; *Late Twentieth-Century Direction: 1945–2000*. Wśród najwcześniejszych krytyczek pojawiają się takie nazwiska, jak: Aemilia Lanyer, Margaret Cavendish i Aphra Behn. Autorki akcentują twórczość Chri-

¹ E. KRASKOWSKA: *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999, s. 8.

² S. BENSTOCK, S. FERRISS, S. WOODS: *A Handbook of Literary Feminisms*. New York, Oxford University Press, 2002.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z publikacji obcych podaję w moim tłumaczeniu.

stine de Pisan i niezwykle czas kobiet w XVII- i XVIII-wiecznej Francji i Anglii: kulturową rolę salonów, owych przestrzeni kobiecej dominacji, które stanowiły nie tylko centra życia kulturalnego, ale w których sawantki występowały jako aktywne, profesjonalne krytyczki, pisarki i filozofki. Podkreślają rolę Mary Wollstonecraft pod koniec XVIII wieku, jednej z pierwszych pisarek w Anglii, domagających się równych praw dla obu płci³.

Autorki *A Handbook...*, poszerzając zakres swych obserwacji, gdy wchodzi w wiek XIX, wpisują fazy krytyki feministycznej w „fale” feminizmu. A zatem uznają feminizm za ruch, który wytwarza pewien rodzaj społecznego wyzwania, przekładającego się, jak na przykład XIX-wieczne walki o „dostęp kobiet do równego wykształcenia, zawodów, instytucji politycznych” (s. 153), na zmiany w przestrzeni literackiej: na eliminację odrębnych standardów krytycznych stosowanych dla pisarek/czytelniczek i pisarzy/czytelników, na uwypuklenie związków pomiędzy genderem i gatunkiem (*genre*) literackim, co skutkowało obroną powieści przez XIX-wieczne literatki. W ten sposób druga fala feminizmu kreuje drugą falę krytyki feministycznej (s. 154), która na początku lat 60., wyraźnie pod wpływem lektury Virginii Woolf, koncentruje się na „miejscu kobiety w historii literatury, kreując kobiecy kanon i ustanawiając formy krytyki literackiej, uwydatniającej genderowe różnicowanie w pisaniu, kulturze i społeczeństwie” (s. 154). Należy jednakże zaznaczyć, że pojawia się wyraźna dyferencjacja tych wcześniejszych faz, czy też fal, od tego, co zdarzyło się w krytyce feministycznej późnych lat 60.

Jako oddzielna dziedzina badań, feministyczna krytyka literacka wyłoniła się w późnych latach 60., w kontekście współczesnego

³ Autorki podkreślają trudności z ustaleniem relacji pomiędzy literaturą a feminizmem. O ile Aphra Behn (XVII w.) i Mary Wollstonecraft (XVIII w.) są już uznane przez badaczki feministyczne za dwie najważniejsze literackie i polityczne pramatki („foremothers” – s. IX), o tyle niekiedy występują problemy z pisarkami takimi, jak na przykład Hannah More, która w swej poezji oskarżała niewolnictwo, choć jednocześnie nie wspierała prawa kobiet do edukacji, albo nawet jak George Eliot, która korzystając ze swego autorytetu, ośmieszyła „głupie powieści” pisane przez jej koleżanki i czytane głównie przez kobiety. Oczywiście autorki *A Handbook...* nie zamierzają eliminować pisarek ze względu na ich wypowiedzi podważające ich feministyczny *image*. Swoją wybór poszczególnych nazwisk do *A Handbook...* autorki motywują albo indywidualną decyzją pisarki, określającej siebie jako „feministkę”, albo świadomym podjęciem przez nią eksploracji kwestii genderu i seksualności. W mniejszym stopniu wskazówką miałby być „temat czy styl literacki, który można by było opisać jako »feministyczny«” (s. X). Przyjmując szerokie spektrum pytań wobec literatury, pisarek i ich życia, a także polityki publikacji, wzajemnych związków pomiędzy piszącymi, autorki włączają również nazwiska takie, jak Edith Wharton, która odżegnywała się od „etykiety” feministki, a której twórczość krytyka feministyczna interpretowała poza tradycyjnym kodem lekturowym, jako prozę obyczajową, wskazując na nowatorstwo formy.

ruchu kobiecego i wzrostu wagi praw obywatelskich w Stanach Zjednoczonych, intelektualnych rewolucji podjętych przez studentów i robotników we Francji, które obaliły rząd prezydenta de Gaulle'a, oraz z Kampanią na rzecz Rozbrojenia Nuklearnego i odrodzeniem się marksizmu i ruchu związkowego w Wielkiej Brytanii (s. 154; podkr. — K.K.).

Krytyka feministyczna stała się przede wszystkim „samoświadoma” swego przedsięwzięcia, zinstytucjonalizowała się, podjęła zadanie kształtowania wspólnoty praktykującej feministyczną refleksję literacką i budującej w jej ramach tradycje literatury kobiecej⁴.

Warto odwołać się do pełniejszego zapisu autorek, które odnotowują obszary zainteresowań krytyki feministycznej. Chociaż muszę od razu zaznaczyć, że owe obszary albo przedmioty nie łączyły, ale, co staram się rejestrować w książce, dzieliły krytyczki i były obiektem ich kontestacji (czy krytyka powinna zajmować się androtekstami, czy ginotekstami, czy biologicznym podmiotem twórczym, czy ugenderowanym podmiotem oznakowanym przez rasę, klasę, etniczność, czy podmiotem biseksualnym, czy homoseksualnym itd.).

Feministyczna krytyka literacka proponuje strategię analizy tekstów podkreślające kwestie powiązane z genderem i seksualnością w pracach napisanych zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety, ale ze szczególną koncentracją na pisaniu kobiet. Z natury interdyscyplinarna, nie jest w liczbie pojedynczej, ale mnogiej, przybierając różnorodność form i sposobów podejścia do tekstów. Feministyczne analizy literackie mogą badać:

- obrazy kobiet i przedstawienia kobiecego doświadczenia w tekstach napisanych przez autorów obu płci;
- kobiety pisarki, włączając w to specyficzne właściwości i zainteresowania związane z kobiecym autorstwem i z tworzeniem kobiecej tradycji albo kanonu;

⁴ Inaczej ustawiała daty w swej historii Janet Todd, pisząc: „Krytyka feministyczna zaczyna się, jak przypuszczam, gdy pierwsza kobieta stała się świadoma swego stosunku do języka i świadoma siebie jako pisarki, mówczyni, czytelniczki lub słuchaczki. Ale zaczyna się ona prawdopodobnie rozgrywać w naszych czasach, wraz z *Własnym pokojem* (1928) Virginii Woolf i z *Drugą płcią* (1949) Simone de Beauvoir. Znacznie upraszczając i streszczając, w tych dwóch książkach można dopatrywać się poczęcia amerykańskiej i francuskiej linii krytyki feministycznej”. J. TODD: *Feminist Literary History: A Defence*. Cambridge, Polity Press, Basil Blackwell, 1988, s. 18. Z kolei Toril Moi widzi w Simone de Beauvoir matkę i prekursorkę feminizmu współczesnego, złapaną jednakże w pułapkę egzystencjalnej filozofii Sartre’a: „Beauvoir nie może przyswajać feminizmowi Sartre’owskiego pojęcia wolnej podmiotowości i samo-określającego się działania, nie ulegając »zarażeniu« dogłębnie sekсистowską ideologią obiektywizmu, z którą owo pojęcie idzie nieuchronnie w parze”. T. MOI: *Existentialism and Feminism: The Rhetoric of Biology*. „The Oxford Literary Review” 1986, Vol. 8, no. 1–2 (*Second Sex, Sexual Difference*), s. 95.

- kobiety czytelniczek, skupiając się na roli odgrywanej przez *gender* w recepcji tekstów literackich i w pojawianiu się wyraźnego kobiecego sposobu czytania [*readership*];
- język, próbując zdefiniować specyficznie kobiecy sposób pisania albo *écriture féminine*;
- literacką formę, szczególnie związek pomiędzy gatunkiem literackim [*genre*] a *genderem*;
- publikacje, odnotowując wpływ systemu wydawniczego na produkcję i konsumpcję tekstów napisanych przez kobiety (s. 153).

Podobnie szeroki zakres obejmuje *A History of Feminist Literary Criticism*⁵, wydana w 2007 roku. Jej redaktorki: Gill Plain i Susan Sellers, zdecydowały, aby zbadać historię krytyki feministycznej od średniowiecza po czasy najnowsze. W części I książki, skupionej wokół „pionierek i protofeminizmu”, średniowieczne pisarki uzyskują miejsce raczej jako „pionierki”. Miano zaś „protofeministek” zostaje nadane piszącym kobietom czasów renesansu. Pamflety i poezja, literatura dewocyjna i poradniki, były pisane i czytane przez kobiety, które stawały się aktywnymi uczestniczkami kultury literackiej. Okazało się również, że pisanie stało się niespodziewaną przestrzenią „spotkań kobiet w tekście”, sygnalizując w ten sposób kierunek analizy feministycznej krytyki literackiej. W XVIII i XIX wieku, a także w początkach wieku XX, można już mówić o piszących „protofeministkach”. Te zaś podwały w wątpliwość podstawy społecznej organizacji, zakwestionowały jej *genderowe* normy. Pisarki (w Wielkiej Brytanii: Mary Shelley, Maria Edgeworth, Charlotte Brontë, Mrs. Gaskell i George Eliot) i działaczki (Frances Power Cobbe, Millicent Garrett Fawcett), podejmując – w odrębnych dziedzinach – przedsięwzięcia równoczesne, pozwalały myśleć o swego rodzaju „symbiotycznym związku”, jaki powstał już wówczas pomiędzy „feministyczną polityką a praktyką tekstową” (s. 7). Uczestniczyły w tym związku również kobiety piszące za oceanem (Harriet Beecher Stowe, Luisa May Alcott, Margaret Fuller, Sojourner Truth i, na przełomie wieków, Charlotte Perkins Gilman); autorki *A History of Feminist Literary Criticism*, potwierdzając przekonanie Elaine Showalter, akcentują większą ich siłę, bardziej eksplicytnie sformułowaną ekspresję swej niezależności i podmiotowości.

Trzy figury – trzy postaci – zagospodarowują czas „protofeministek”: Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf i Simone de Beauvoir. Pierwszej *Vindication of the Rights of Women* została uznana przez Winifred Holtby, i ta opinia nie była obiektem kontestacji, za „biblię kobiecego ruchu w Wielkiej Brytanii” (s. 9). Jednakże Susan Manly – autorka szkicu o Wollstone-

⁵ *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007.

craft Mary Wollstonecraft and Her Legacy – zgodnie z założeniem *A History of Feminist Literary Criticism*, z jednej strony czyta jej pisma w kontekście historycznym, z drugiej zaś wyłuskuje z nich wątki, które antycypują współczesną (XX-wieczną) myśl feministyczną. Mary Wollstonecraft postrzegana jest przede wszystkim jako krytyczka literacka, która atakuje mistyfikację kobiecości dokonaną przez Rousseau, mizoginię Milтона oraz Edmunda Burke’a „sentymentalną estetyzację piękna” (s. 8), stawiając równocześnie kwestię ugenderowanej podmiotowości, podmiotowości piszącej, a nawet, jak to ujmuje Susan Manly, kwestię „tekstowej konstrukcji podmiotowości” (s. 8). Dopiero Virginia Woolf może „rywalizować” z dziełem pozostawionym przez Wollstonecraft. Woolf budzi zainteresowanie feministycznej krytyki literackiej zarówno jako pisarka, jak i krytyczka. Jane Goldman w eseju *The Feminist Criticism of Virginia Woolf* akcentuje niezwykłą siłę inspiracji, zawartą w wielu jej ideach: aby powrócić do zapoznanych matek, aby skonstruować kobiece zdanie symulujące wrażliwość i myślenie kobiet, aby przemyśleć androgyniczność umysłu, aby w końcu zabić „domowego anioła” i pisać książki, odwołując się do własnej cielesności. Sprzeczności w myśleniu Woolf okazują się, mówi Jane Goldman, zbiorem traktów niezbornych, zawitych, którymi też pójdzie współczesna literacka krytyka feministyczna. I w końcu Simone de Beauvoir, postać wciąż zapominana, która nie trafiła na swój czas, znajduje swoje miejsce jako autorka sentencji: „nikt nie rodzi się kobietą”, jako promotorka kulturowej konstrukcji płci i krytyczka opisująca jej represyjną naturę, a także – co akcentuje Elizabeth Fallaize w *Simone de Beauvoir and the Demystification of Woman* – jako znakomita interpretatorka mitu, która posłużyła się językiem wielu dyscyplin: marksizmu, strukturalizmu i psychoanalizy, aby opisać jego retoryczną, opresyjną perswazję skierowaną przeciw kobietom.

Podkreślając głębokie wcięcia w kulturową przeszłość tych dwóch historii, należy jednocześnie zauważyć, że, zgodnie ze swoim projektem, obie skłaniają się wyraźnie ku odcinaniu formuły krytyki feministycznej od formuły feministycznej krytyki literackiej. Obie też feministyczną krytykę literacką sytują w latach 60., jednakże odmiennie akcentując wagę „drugiej fali feminizmu”. Autorki *A Handbook of Literary Feminisms* odnajdują i diagnozują o wiele bardziej bezpośrednią zależność między feminizmem a feministyczną krytyką literacką niż to wynikałoby z projektu *A History of Feminist Literary Criticism* – także w odniesieniu do momentu początkowego. W *General Introduction* Gill Plain i Susan Sellers odnotowują, co prawda, impuls „drugiej fali”, ale wierne swemu projektowi zaznaczają, że

feministyczna krytyka literacka nie wyłania się z tego ruchu w pełni ukształtowana. Raczej jej ostateczna samoświadoma ekspresja stanowiła

kulminację stuleci pisania kobiet, kobiet piszących o pisaniu kobiet, oraz kobiet – i mężczyzn – piszących o kobiecych umysłach, ciałach, sztuce oraz ideach (s. 2).

Podobnie rozważają relację między feministyczną krytyką literacką a feminizmem, rzutując ją w przyszłość. Nie umniejszając wpływu feminizmu na literacką krytykę feministyczną, również tą, która wyłania się w okolicach lat 80., kiedy to granice pomiędzy „literaturą a polityką, aktywizmem a akademią” stają się „płynne” (s. 2), zastrzegają:

Choć te zamazane granice często działają, będziemy dowodzić, że feministyczną krytykę literacką można odróżnić od feministycznej aktywności politycznej i feministycznej teorii społecznej (s. 2).

To zastrzeżenie ma swoją zasadność w metodologicznym założeniu *A History...*, której autorki za cel swego śledztwa obrały związki pomiędzy krytyką literacką a „tekstualnością”. To właśnie perspektywa „tekstualności” umożliwia uchwycenie owych różnic i pozwala je wydobyć.

W moim projekcie zakres *Feministycznej krytyki literackiej* jest, w porównaniu z prezentowanymi ujęciami, mocno skurczony. Zaczynam swą opowieść od prezentacji Kate Millett, a zatem od jednej z „klasyczek” feministycznej praktyki czytania, a zarazem od momentu, który tradycyjnie jest uznawany za moment narodzin feministycznej krytyki literackiej. Natomiast idee „protofeministek” pojawiają się wraz z lekturami ich prac, prezentowanymi przez krytyczki feministyczne. Koncentruję się głównie na pierwszej dekadzie feministycznej krytyki literackiej i na momencie jej transformacji, który przypadł na „okolice 1981 roku” – jakby odpowiadając echem na tytuł książki Jane Gallop⁶ – przesuwając, umowną w końcu, datę graniczną na rok 1988.

W 1988 ukazała się publikacja Nancy K. Miller *Subject to Change*⁷, zbierająca jednak teksty pisane od 1981 roku (biorąc pod uwagę datę druku pierwszego eseju); poprzedziła ją książka Naomi Schor *Breaking the Chain* (1985)⁸, która też powstawała od początku lat 80. Sięgam również po koncepcję Janet Todd przedstawioną w jej *Feminist Literary History*⁹, także z 1988 roku. Ponieważ w burzliwych latach 80. narodziła się czarna i les-

⁶ J. GALLOP: *Around 1981. Academic Feminist Literary Theory*. New York, London, Routledge, 1992.

⁷ N.K. MILLER: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York, Columbia University Press, 1988.

⁸ N. SCHOR: *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York, Columbia University Press, 1985.

⁹ J. TODD: *Feminist Literary History...*

bijaska literacka krytyka feministyczna, a także zyskiwało autonomię zagadnienie mężczyzny w feminizmie, dlatego też szkicowo, korzystając z wnikliwych analiz pomieszczonych w esejach z *A History of Feminist Literary Criticism* (2007), odnotowuję te nowe dziedziny feministycznych studiów.

Stawiane współcześnie pytanie: co dalej z literacką krytyką feministyczną?, oraz podejmowane dziś próby odpowiedzi, wydawały mi się na tyle interesujące, szczególnie w kontekście teorii *queer*, że odwołałam się do nich i tym samym, zwiększając tempo prezentacji, wprowadziłam perspektywę końca XX i początków XXI wieku.

Nie zamierzałam napisać historii feministycznej krytyki literackiej, stąd skupiam się na wyimku nieco dłuższym od jednej dekady, ale wyimku, który obfituje niezwykłym ruchem myśli, galopującymi zmianami koncepcji i ich różnorodnością, konstrukcjami monolitowymi i ich natychmiastowymi dekonstrukcjami. To czas wspólnotowego działania i zarazem indywidualistycznych projekcji, czas gorących polemik i walk oraz prób koncyliacji, zawieszania broni. Nie tylko wobec bardziej lub mniej fantazmatycznego i zmistyfikowanego wroga – mężczyzny, patriarchy, fallogocentryzmu – ale także wobec wyobrażeń przeciwniczek wewnątrz samego feminizmu, pośród tych, co praktykują feministyczną krytykę literacką.

Zrezygnowałam też z czegoś, co można by nazwać nawet obligacją dla kogoś, kto próbuje zaprezentować choćby wyimek myślenia wyjęty z przeszłości: z przyjęcia jakiejś jednolitej pozycji narracyjnej, z której mogłabym „przepytować” i analizować wybrane dyskursy krytyczek. Pozycji odwołującej się do jakiejś – autorytatywnej – literackiej metodologii bądź metody, bądź sugestii pochodzącej od innych niż nauka o literaturze dyscyplin. Myślę tutaj o kilku istniejących pracach, które wprost wykładają swoje preferencje metodologiczne i choć różnią się tonem perswazji, łączy je wybór – w każdym wypadku innej – jednolitej perspektywy narracyjnej, a w konsekwencji, interpretacyjnej.

Toril Moi pisze *Sexual/Textual Politics...* (1985) jako post-strukturalistka i opatruje swoją książkę podtytułem *Feminist Literary Theory*¹⁰. Janet Todd wydaje *Feminist Literary History* (1988) i prezentuje w niej projekt uhistorycznionej krytyki feministycznej. W 1992 roku ukazuje się książka promotorki dekonstrukcji Jane Gallop *Around 1981*, autorki powiązanej też z tradycją *close reading* (co wyjaśnia w *Introduction*), ze znamienym podtytułem *Academic Feminist Literary Theory*.

Każda z wymienionych publikacji koncentruje się na jakimś istotnym momencie, który odwzorowuje pewien porządek dominant, rozkładania

¹⁰ T. MOI: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London–New York, Methuen, 1985.

się w czasie tematów i problemów podejmowanych przez feministyczną krytykę literacką, zarysowuje zarazem własną mapę tej krytyki. W ten sposób książki te odwzorowując, odnotowując i interpretując „zdarzenia”, jakie zaistniały w feministycznym myśleniu, zarazem w nie interweniują.

Ja nie interweniuję. Diagnozuję, prezentuję minioną „historię”, już zamkniętą w pewnych ramach czasowych. Moja propozycja prezentacji jest metodologicznie zróżnicowana. W jakimś sensie zależna od sugestii, które rekonstruuje z wybranych tekstów: sugestii miejsca, z jakiego one mówią. Stąd raz włączam kontekst teorii Stanleya Fisha, innym razem Rolanda Barthes’a albo Harolda Blooma. Akcentuję głównie lokalizację tekstów literackiej krytyki feministycznej w obrębie dyskursu literaturoznawczego. Jednakże w tych przypadkach, gdy ów dyskurs chce siebie postrzegać w bardziej ścisłym niż inne uwikłaniu w feminizm, próbuję respektować jego intencje.

Porządek prezentacji miał być chronologiczny: zamierzałam uchwycić powtarzalność pewnych tematów – stąd dbałość o daty, drobne przesunięcia w czasie – i równocześnie ich transformację. I ten zamysł, jak się okazało, mógł się ostać do momentu zbliżania się w okolice roku 1980. Pierwsze wyraźne cięcie pozostaje łatwe do odnotowania: oddziela krytyczki androtekstów (feministyczne lektury tekstów mężczyzn) od ginotekstów (ginokrytyka: feministyczne czytanie zapoznanego pisania kobiet). Tu następuje wyraźna zmiana miejsca i pozycji.

Natomiast wtargnięcie tak zwanej teorii (post-strukturalizmu, dekonstrukcji, psychoanalizy) w latach 80. i równoczesna instytucjonalizacja feministycznej krytyki literackiej czynią tekstową „rzeczywistość” bardziej zróżnicowaną. Musiałabym albo zdecydować się na ustanowienie jakiegoś kanonu dyskursu teoretycznego tego czasu i konsekwentnie zachować układ chronologiczny (w którego powodzenie, podobnie jak redaktorki *A History...*, wątpię), albo dokonać przeglądu ze względu na dominanty tematyczne, albo... Wariantów było dużo.

Wybrałam układ przestrzenny, próbując zrekonstruować scenę składającą się z wielu głosów, współwystępujących w jednym czasie, które odpowiadają na zawarte w innym głosie-tekście zaproszenie albo wykluczenie. Wychodzą na spotkanie, proponują dialog, staczają potyczkę. Dlatego też nie skupiam się tylko na eksplikacji teoretycznych pozycji, z których dany głos-tekst został wyartykułowany. Często jest tak, że owe pozycje dadzą się dopiero wyprowadzić z prezentacji tego, co dana wypowiedź mówi na temat jakiejś określonej lektury innego tekstu, manifestującego inną niż on praktykę krytyczną. Ten rodzaj prezentacji miał odtworzyć wszelkie meandry dyskursu krytycznego, ale także miał wnikać w konkretne feministyczne interpretacje literatury i oddać – w miarę skrupulatnie – feministyczną historię literatury i feministyczną tradycję literacką.

Zgodnie z tym, co zaznaczyłam: aby respektować założenia poszczególnych badaczek. Dlatego też prezentacje kolejnych lektur, niekiedy rozlekłe, mogą wydawać się zbędne dla studentów kierunków neofilologicznych (ci mają bezpośredni dostęp do tych tekstów), są natomiast niezbędne (biore pod uwagę własne doświadczenia) dla studentów filologii polskiej.

Kompozycja tej książki nie jest nienaruszalna. Wręcz na odwrót, sugeruję, że każda czytelniczka/każdy czytelnik może sobie ułożyć swoją własną „historię”, własną opowieść: wybrać wątki teoretyczne (debatę wokół przedstawienia, doświadczenia, podmiotu), historycznoliterackie (polemiki wokół Woolf, Wolstonecraft, Charlotte Brontë, George Eliot). Takie odniesienia i związki sugeruję często w nawiasach. Może także odtworzyć, wprowadzane przeze mnie nie wprost, wcześniejsze od *Sexual Politics* Kate Millett, wątki inicjowane przez Ellmann, Spacks, Moers. Może, ale również pod warunkiem, że będzie czytać przypisy, przyznając im podobną rolę jak tekstowi głównemu.

Z faktu, że nie interweniuję, nie wynika wcale, że nie ulegam, świadomym bądź nieświadomym, własnym preferencjom i emocjom. Próbuje jednak owe impulsy neutralizować, odwołując się w konkretnych przypadkach do aktualizacji szeroko rozumianego kontekstu, w jakim konkretna badaczka wypracowywała swoją propozycję krytyczną albo interpretację. Przyjmuję tym samym bardzo mi bliskie stanowisko Jane Gallop wyartykułowane w *Introduction* do *Around 1981*.

W skrócie sprowadzałoby się ono do kilku imponderabiliów. Mało pożyteczne byłoby „testowanie” dawnych badaczek, reprezentantek pewnych odległych formacji krytycznych z perspektywy współczesnych założeń teoretycznych.

Jednym z efektów poznania w historii – pisze Gallop – jest łatwość, z jaką widzimy ślepe plamki wcześniejszej formacji, idąca w parze z niemal niepodobieństwem rozpoznania dzisiejszych. Historia badań zbyt często wygląda tak, że każda następująca generacja wykazuje głupotę wszystkich, co byli wcześniej¹¹.

Łatwo jest, w późnych latach 80. – pisze przywoływana przez Jane Gallop Jane Todd – poukładać przeszłość w sterylnej przestrzeni dla obserwacji i porównań, ignorując ciemny i skaczący [*obscure and shifting*] czas, w jakim się odbywała¹².

Muszę przyznać, że ów ciemny i skaczący czas najbardziej mnie emocjonalnie „wciągał”. Nie potrafię powiedzieć, w jakim stopniu kierował

¹¹ J. GALLOP: *Around 1981...*, s. 9.

¹² J. TODD: *Feminist Literary History...*, s. 1.

mną obowiązek (jakaś projekcja idealnej opowieści), aby przywrócić owe-
mu czasowi miejsce w feministycznej krytyce literackiej, aby spotkać się
z tymi tekstami, które wciąż się odnotowuje, ale już się ich, na ogół, nie
czyta, a w jakim stopniu uwiedziona byłam przez sentymentalne poczucie,
że trzeba wrócić do matek, którym feministyczna krytyka literacka jakby
się sprzeniewierzyła. A może pojawiła się odrobina przekory wobec do-
mniemyanych przeze mnie przekonań – tych z końca XX i początków XXI
wieku – o naszej niekwestionowanej inwencji twórczej, o reaktywności na
wyzwania naszego, nowego czasu. Odrobina przekory, która kierowała
moje prezentacje ku świadomemu (i nieświadomemu) podłączaniu ich
w moje (fantazmowane) „tu i teraz”, która skłaniała mnie do pytań o to,
jak daleko posunęliśmy się w ciągu tych blisko 40 ostatnich lat. Mam tak-
że nadzieję, że mój „szkicownik” zdarzeń może ułatwić rekonstrukcję pol-
skiej mapy feministycznej krytyki literackiej.

Rezygnując, podobnie jak to czyni Jane Gallop, z „łatwości” samo-wy-
niesienia, z którego można oceniać i diagnozować przeszłość, wolę założyć,
że prezentując i rekonstruując krytyczne głosy, podlegam też, jak i moje
poprzedniczki, oddziaływaniu ślepych płamek, które w pewnej mierze za-
pewne podzielałam z moimi współczesnymi, a w pewnej obciążają moje oso-
biste „konto”.

I jeszcze jedno odwołanie do Gallop:

Takie stwierdzenie próbuje nie być stwierdzeniem, że gdyby tylko ko-
biety były bystrzejsze, nie byłyby tak zablokowane. Raczej próbuję przy-
puścić, że one są zablokowane w miejscu, do którego są dosłownie przy-
kute. Jesteśmy zablokowane w tej mierze, w jakiej mówimy od wewnątrz
historii. Jeśli każda poznająca jest podmiotem, to jej dyskurs bardziej
zdradza jej subiektywność. Przez podmiot i subiektywność nie mam na
myśli jednostki z idiosynkratyczną percepcją. Raczej mam na myśli ko-
goś, kto może poznawać tylko od wewnątrz historii, z częściową, w naj-
lepszym przypadku, świadomością ideologiczną i w szczególnym związku
ze zinstytucjonalizowanymi dyskursami oraz interesami grupowymi¹³.

Ta książka nie prezentuje jakiegos jednego sposobu wglądu w głosy
wybranych postaci. Co więcej, jej kształt, zamysł, projekt zmieniał się. Naj-
wcześniejsze części – o *écriture féminine* – powstały w „pradawnych cza-
sach” (w okolicach roku 2000). Nie zmieniałam ich zapisu. Chociaż znacz-
nie poszerzyła się wiedza na ten temat. Odsyłam zainteresowanych do po-
zycji odnotowanych w przypisach.

Niepokoì mnie architektura tej książki. Chcę powiedzieć, że skromne
miejsce przypada w niej *écriture féminine*. O wiele bardziej skromne niż

¹³ J. GALLOP: *Around 1981...*, s. 9.

miałoby to wynikać z mojego (nie tylko) intelektualnego długu wobec badaczek francuskich. I tak już musi pozostać. To, co najgłębiej przeżyte, pozostaje niezapisane. Być może nawet oparło się impulsowi, aby się tym bardzo osobistym doświadczeniem lekturowym – podzielić. Myślę także, że publikacja Joanny Bator¹⁴ w jakimś stopniu zwolniła mnie z obowiązku bardziej wnikliwego ujęcia tego obszaru, pojawiły się też w międzyczasie tłumaczenia książek Julii Kristevej, umożliwiające współuczestnictwo w jej refleksji, no i mam w pamięci projekty tekstów o francuskiej teorii moich młodszych koleżanek.

Niewątpliwie, wiedza o tym, co się zdarzyło w polskiej recepcji feministycznej krytyki literackiej, miała wpływ na pewne fragmenty tej książki. Stąd też *Feministyczna krytyka literacka* nie usuwa w cień żadnej ze swoich poprzedniczek, nie polemizuje też z nimi. Chciałabym, aby była czytana wraz z prezentacją podręcznikową Anny Burzyńskiej (A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak, 2006), wespół ze studiami Grażyny BORKOWSKIEJ (*Córki Milтона. (O krytyce feministycznej ostatnich piętnastu lat)*). W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Red. R. NYCZ. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992; *Metafora drożdży*. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa, IBL PAN, 2001) i jej książką łączącą zainteresowania feministyczne z teorią i praktyką interpretacji (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa, IBL PAN, 1996). W tym nurcie badań lokowałabym także prace: Agnieszki GAJEWSKIEJ (*Hasło: Feminizm*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2008), Ingi IWASIOŃ (*Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków, Universitas, 2002; *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa, WAB, 2004), Ewy KRASKOWSKIEJ (*Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999; *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007), Anny NASIŁOWSKIEJ (*Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*). W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców...*), Kazimierzy SZCZUKI (*Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Kraków, eFKa, 2001).

Kontekst odmienny od teoretycznego tworzą dla mnie książki interpretacyjne (co nie oznacza, że nie odwołują się one do teorii feministycznych): Marii JANION (*Kobiety i duch inności*. Warszawa, Sic!, 1996), Agaty ARASZKIEWICZ (*Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa, Fundacja Ośka, 2001), Agaty CHALUPNIK (*Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Errata, 2004), Urszuli CHOWANIEC (*W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych po-*

¹⁴ J. BATOR: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2001.

wieściach Ireny Krzywickiej. Kraków, Wydawnictwo UJ, 2006), Izabeli FILIPIAK (*Komornicka. Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2007), Ewy GRACZYK (*Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Gombrowicza w okresie międzywojennym*. Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2004), Anny LEGEŻYŃSKIEJ (*Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2009), Ursuli PHILLIPS (*Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*. Warszawa, Fundacja Akademia Humanistyczna, IBL PAN, 2008), Ewy TONIAK (*Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Kraków, Korporacja ha!art, 2008).

Książka ta powinna być czytana w pewnym związku z tamtymi: raz jako alternatywa, innym razem jako dopełnienie, raz jako transformacja, innym razem jako drobne przesunięcie wobec narracji ją poprzedzających.

Zbierałam „zdarzenia” z dziejów literackiej krytyki feministycznej we Francji i w Stanach Zjednoczonych, nie oglądając się na jej recepcję w innych krajach, również w Polsce. Niestety, musiałam pominąć badaczki włoskie i niemieckie, a także kanadyjskie. Boleję z tego powodu, albowiem miały swój własny, często bardzo oryginalny udział w feministycznej krytyce literackiej. Gdybym spróbowała ogarnąć więcej, musiałaby powstać trochę inna książka. Sądzę natomiast, że ta, która powstała, może stanowić rodzaj tła, swoistą „mapę” dla łatwiejszego usytuowania polskich, zróżnicowanych feministycznych praktyk interpretacyjnych.

Prawdziwą bohaterką mojego tekstu jest lektura: krytyka feministyczna uczyniła z czytania literatury sprawę pierwszorzędnej wagi. Jedną z najczęściej cytowanych autorek tak oto ujęła losy tego przedsięwzięcia:

W pierwszym rozdziale kobieta czytelniczka staje się feministką, a na końcu udaje jej się wypłatać z androcentrycznej logiki kanonu literackiego i krytycznego. W drugim rozdziale czytelniczka feministyczna z powodzeniem dokonuje mediacji pomiędzy własną perspektywą a perspektywą pisarza. Owe „zwycięstwa” to część projektu stworzenia kultury i tradycji literackiej kobiet, która z kolei stanowi część projektu przekroczenia patriarchy. W naturze ludzi pracujących na rzecz rewolucyjnej zmiany jest optymizm co do perspektywy nadania przyszłości nowego kierunku¹⁵.

Feministyczna krytyka literacka, reagując na wielorakość metodologicznych sugestii, próbowała odnajdować swoiste dla siebie miejsce. Próbowała

¹⁵ P.P. SCHWEICKART: *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading*. In: *Gender and Reading: Essays on Readers: Texts and Contexts*. Eds. E.A. FLYNN, P.P. SCHWEICKART. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986. Przytaczam za przedrukiem w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R.R. WARHOL, D.P. HERNDL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, s. 629.

kreować własne strategie czytania. Korzystając z „pluralizmu” propozycji androcentrycznych, zmieniała ich uniwersalną perspektywę na perspektywę stronnictwa, pytając o płeć autora, płeć lektury, testując niejako użyteczność teoretycznych modeli dla czytania „kobiecego” i feministycznego. Transformowała je, przemieszczając akcenty i przystosowując je do własnych zapotrzebowań. Takim zmianom zostały poddane koncepcje na przykład Bachelarda, Fisha, Blooma, Barthes’a, Derridy. W przełomowym dla literaturoznawstwa okresie przesilenia między strukturalizmem a tym wszystkim, co przyszło potem, stworzyła interpretacje, z których wiele na pewno można zaliczyć do największych osiągnięć sztuki interpretacji drugiej połowy XX wieku. To dziedzictwo pozostaje, jak dotąd, niemal niedostępne polskiej czytelniczce i polskiemu czytelnikowi. Stąd charakter mojej narracji, która bardziej od sięgania do poziomu meta- skupia się na samym procesie lektury, na jego przebiegu i dramatyzmie. Idiomatyczność omawianych tekstów zmuszała niejako do oddawania głosu bohaterkom tej opowieści, stąd bierze się dbałość o „słyszalność” ich głosów, układająca się obfitością przytoczeń.

Rozdział pierwszy

Krytyczki androtekstów

1. Kate Millett: *Sexual Politics* (1969)

Toril Moi jeden z rozdziałów swojej książki *Sexual/Textual Politics...*¹, zatytułowany *Two Feminist Classics*, w którym omawia sylwetki Kate Millett i Mary Ellmann, opatruje szkicowym wprowadzeniem w kontekst towarzyszący pracy Millett. Wydana w 1970 roku przez Robin Morgan bibliografia *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* na 26 stronach dokumentuje ruch kobiecy w USA, ale zamieszcza jedynie pięć odniesień do prac literackich. Wśród ich autorek wymienia V. Woolf (*Własny pokój*, 1927), Simone de Beauvoir (*Druga płeć*, 1949), K.M. Rogers (*The Troublesome Helpmate*, 1966), Mary Ellmann (*Thinking About Women*, 1968) i Kate Millett (*Sexual Politics*, 1969). Owe prace – jak zaznacza Moi – „tworzą podstawę dla wybuchowego rozwoju anglo-amerykańskiej krytyki feministycznej”². Zaś sama bibliografia świadczy o tym, że w 1970 roku krytyka feministyczna dopiero zapowiadała swoje zaistnienie.

Ówczesny projekt krytyki feministycznej nie miał ograniczać się tylko do wyznaczania nowych reguł uprawiania krytyki literackiej, ale pomyślany był jako projekt politycznie zaangażowany w ruch feministyczny. Krytyka literacka przypisywała sobie rolę nie biernego świadka, ale aktywnego

¹ T. MOI: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London–New York, Methuen, 1985.

² Ibidem, s. 23.

współtwórcy i animatora zmian w świecie społecznym. Podwojona misja, jaką przyjęła na siebie – z jednej bowiem strony miała, w swojej domenie, wypracowywać nowe strategie czytania, z drugiej zaś uczestniczyć w ruchu społecznym – okazała się trudna do wypełnienia bez konfliktu. Już w latach 80. – zaznacza T. Moi – (na kontynencie, wedle moich obserwacji, znacznie wcześniej) pojawił się dylemat i pewien rozziew pomiędzy ruchem feministycznym a krytyką feministyczną. Można powiedzieć, że im bardziej profesjonalizowała się (akademizowała) krytyka feministyczna, tym bardziej oddalała się od politycznego zaangażowania.

Biorąc pod uwagę ów mechanizm separacji i autonomizowania się krytyki feministycznej wobec polityki – sukces książki Millett wydaje się oczywisty.

Jednym z powodów sukcesu K. Millett może być – stwierdza Moi – że ona, jak żadna inna feministyczna krytyczka, poradziła sobie z tym, jak przerzucić most i wypełnić lukę między krytyką instytucjonalną a nie-instytucjonalną³.

Na pewno zaś, poza tym, publikacja Millett wpisała się znakomicie w zapotrzebowanie swoich czasów⁴. Wpisała się w pewne feministyczne wątki, a także sama je sugerowała i kreowała. Na tak przychylny społeczno-polityczny kontekst nie „natrafiła” Simone de Beauvoir, której *Druga płeć* przeminęła prawie bez echa. Chociaż zapewne również i z innych powodów.

Seksualna polityka K. Millett wymieniana jest zazwyczaj w incipitach każdej większej czy mniejszej syntezy krytyki feministycznej. Jednakże już się jej nie czyta, a ślady jej wielkiego rozgłosu i wpływu pozostały tylko we wspomnieniach badaczek. Sława Millett miała więc raczej dość paradoksalny charakter. Trwała krótko – kilka zaledwie lat po wydaniu książki. Wyjątkowo przychylnie recenzje napisały w 1971 roku Carolyn Heilbrun⁵ i w sześć lat później Patricia Meyer Spacks⁶. Potem było znacznie gorzej.

Wybrane przeze mnie recenzje, charakterystyczne, przedrukowywane bowiem w antologiach, a zatem w jakimś sensie aktualizowane i traktowane jako istotna wypowiedź w „sprawie” Millett – mówią jednym głosem. Pochwały gubią się wśród rozlicznych zarzutów.

³ Ibidem.

⁴ Zob. K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction*. Cambridge–New York–Port Chester–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press, 1990, s. 22.

⁵ C. HEILBRUN: *Millett's Sexual Politics: A Year Later*. „Aphra” 1971, no. 2 (Summer), s. 38–47.

⁶ P.M. SPACKS: *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London, Georg Allen & Unwin Ltd, 1976.

1.1. Nowatorstwo lektury Millett (przeciw Nowej Krytyce)

Zacznijmy od pozytywów. Millett ustanowiła feministyczne ujęcie literatury jako pewnej siły krytycznej, z którą trzeba się liczyć. Jej książka stała się manifestacją niezgody na ten tryb lektury, który był najbardziej rozpowszechniony w akademii, a który sygnowany był przez Nową Krytykę. Akcentowała wagę społecznych i kulturowych kontekstów w lekturze i tym samym otwierała, do dzisiaj żywy, nurt badań, w którym tekst staje się swoistym inter-tekstem. Najbardziej uderzającym aspektem krytyki Millett, ważnym dla 1969 roku – zaznacza Moi – było podważenie autorytetu autora. Nie zgodę, ale konflikt z autorem ustanawia ona jako punkt wyjścia dla swojej lektury. Czytelniczka jest tą, która się opiera, czyta wbrew autorytetowi autorstwa, przeciw jego założonej hierarchii. Millett odrzuca ową hierarchię w imię prawa czytelniczki do własnego punktu widzenia. I, co ważniejsze, kwestionuje obraz krytyczki/czytelniczki jako biernego, kobiecego odbiorcy. Dopasowuje się tym samym – wedle konkluzji Moi – do celów feministycznej krytyki literackiej i do celów ruchu feministycznego. Można powiedzieć, że Millett podważyła jeden z fundamentalnych czynników patriarchalnej krytyki literackiej.

Wedle Carolyn Heilbrun, książka Millett uświadomiła czytelniczkom, że do tej pory nie czytały jako kobiety, że czytały jako... mężczyźni. Millett otworzyła zatem refleksję nie tylko nad kondycją feministycznej lektury, ale nad kondycją kobiet. Po jej książce – pisze Heilbrun – „prąd idei inaczej płynie”. Każda kobieta „śniła, żeby napisać” podobną. Zaś Millett „w odpowiednim czasie ją napisała”. Uznając *Seksualną politykę* za manifest feministycznej krytyki, Heilbrun kreśli jednocześnie strategię obronną dla Millett, jakby uprzedzając ewentualne zarzuty wobec tej książki. „Jej wady są po prostu wadami tych zalet Millett, które pozwoliły jej podjąć się swego zadania”⁷. Heilbrun neutralizuje akcentowaną przez innych recenzentów stronniczość czytania przez Millett pisarstwa Eurypidesa czy Lawrence’a. Implicytnie, jakby wpisując się w Wolfganga Isera koncepcję „czytelniczego rezonansu” (Reader-Response Criticism), wyjaśnia także powody ich niezgody na propozycje interpretacyjne *Seksualnej polityki*:

Jesteśmy zakorzenieni w tych naszych bezpiecznych niszach i wymagamy transplantacji, która, zawsze niebezpieczna, pociąga za sobą przemoc i możliwość śmierci. Oczywiście to my, czytelnicy, jesteśmy manipulowani, nie dzieła. Jak wie każdy mi-

⁷ C. HEILBRUN: *Millett's Sexual Politics...*, s. 38.

łośnik literatury, one pozostają całkowicie nietykalne; jeżeli są zdolne do wytrzymałości, to wytrzymują bez względu na to, jaką interpretację się im narzuca. Wiedza o tym sprawia, że krytyk żyje uczciwie, pewien, że choć może zachęcić albo zniechęcić, to nie może zniszczyć⁸ (podkr. – K.K.).

Utrzymana w osobistej tonacji recenzja Alison Light podkreśla nowatorstwo lektury Millett „w stosunku do całości tradycyjnej krytyki literackiej”. A zarazem akcentuje wpływ *Seksualnej polityki* na zrozumienie własnego indywidualnego doświadczenia. Analizy Millett, pisze recenzentka, „nadawały wartość mojemu gniewowi feministki, dokonywały rozpoznania, że jako kobieta zostałam relegowana, fałszywie przedstawiona, a często wykluczona przez kulturę i że możliwy jest pewien rodzaj walki skupiony wokół praktyk sztuki i kultury”⁹. Względny konsensus w akcentowaniu pozytywów pracy Millett ustala się wokół kwestii, która – mówiąc słowami Cory Kaplan – dotyczy „przełamania jakiejś bezrefleksyjnej, »wolnomyślniej«, liberalnej zgody na reprezentację seksualności”.

Po lekturze Millett prawie na pewno utracisz „niewinną” przyjemność wywołaną seksualnością w literaturze¹⁰.

Najbardziej przychylna spośród licznych wypowiedzi krytycznych recenzja Carolyn Heilbrun akcentuje przede wszystkim wielkie otwarcie na te idee, wątki i tematy, którego dokonała Millett. I warto zwrócić uwagę na ten aspekt lektury Heilbrun, ponieważ z całą skromnością zaznacza ona komfortowość sytuacji pisania *post factum* o *Seksualnej polityce*. A zatem wówczas, kiedy wiązka nowych myśli już została rzucona, kiedy zaczynają one swobodnie krążyć i z wolna stają się wspólnotowym doświadczeniem intelektualnym. Także zaczynają się starzeć. Pozytywna waloryzacja książki Millett wspiera się więc na usytuowaniu jej jako źródła inspiracji dla powstania nowej intelektualnej aury wokół relacji władzy między płciami¹¹,

⁸ Ibidem, s. 39.

⁹ A. LIGHT: *Feminism and the Literary Critic*. In: *Feminist Literary Theory. A Reader*. Ed. M. EAGLETON. Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1986, s. 177–181.

¹⁰ C. KAPLAN: *Radical Feminism and Literature: Rethinking Millett's „Sexual Politics”*. In: *Feminist Literary Criticism*. Ed. M. EAGLETON. London, Longman, 1991, s. 158.

¹¹ C. HEILBRUN: *Millett's Sexual Politics...*, s. 43: „[...] nie wierzę, że książkę Millett można potępiać za prezentowanie mężczyzn jako opresorów. Opresorami byli, a żaden opresor nie zrzuca się łatwo swej władzy. Jej zadaniem było scharakteryzować tę władzę i jeśli poczucie wyjątkowego wykroczenia mężczyzn przeciwko sprawiedliwości było jej niezbywalne do napisania tej książki, to niech tak będzie. Nie powinniśmy jej karczyć, ale możemy przemysleć jej nastawienie w nowej atmosferze, która mogła powstać w dużej mierze dzięki niej.

Pewne kobiety z Ruchu Wyzwolenia Kobiet opisywano mi jako ekstremalne w swoim nastawieniu antymęskim, co uznają za godne ubolewania; ale to te młode kobiety muszą zdecydować, jak najlepiej znaleźć drogę powrotną do pewnego poczucia autonomii”.

relacji między hetero- i homoseksualnością¹², nowego odczytania Freuda¹³. Millett niczego nie rozstrzyga, ale stawia ważne pytania. Ta ostatnia diagnoza zasadniczo wyróżnia głos Heilbrun spośród późniejszych interpretacji *Seksualnej polityki*.

W jednym z ostatnio wydanych opracowań historycznych – *A History of Feminist Literary Criticism* (2007) – Mary Eagleton wymienia skrótowo zalety *Sexual Politics*:

Millett nowatorsko połączyła seksualność, albo, jak dziś powiedzieliśmy, *gender*, z pytaniami o politykę i władzę, czyniąc to, ukuła termin „polityka seksualna”, co stało się niezbędne w przyszłej debacie. Dostrzegła literaturę jako kluczowe miejsce, gdzie tworzy się, wyraża i utrzymuje pewną politykę seksualną, która wywołuje opresję kobiet, i dlatego analiza literacka stała się niezbędną częścią jej metodologii¹⁴.

Germaine Greer w swojej recenzji książki Millett już samym kalamburem tytułu *Lib and Lit* wyraźnie podkreśla związek analizy literackiej z ruchem feministycznym, wypowiadając przekonanie, że wyzwolenie kobiet powinno nadejść od literatury¹⁵.

Można napisać – jak to uczyniła T. Moi – że wpływ Kate Millett czyni z niej „m a t k ę» i p r e k u r s o r k ę»” wszystkich późniejszych prac

¹² Ibidem, s. 44 : „To samo rozumowanie stosuje się do lęków wobec homoseksualizmu: jeżeli jesteśmy bezpieczni w swoich heteroseksualnych związkach, to homoseksualność nie może nam zagrozić; jeśli jesteśmy niestabilni, jesteśmy właściwie zagrożeni i skazani na zętknięcie się z tym faktem. Lecz kiedy to zostaje wypowiedziane, pozostaje sprawa taktyki. Obrona lesbijskości może zapewne, w szerszej perspektywie, spowodować antagonizm zarówno mężczyzn, jak i kobiet, których wkład w sprawę wyzwolenia kobiet można by innym sposobem osiągnąć.

Jestem przekonana, że straciliśmy z oczu odczucia indywidualnych mężczyzn, którzy odrzucili szaleństwa męskiego szowinizmu i patriarchy, ale którzy, poza wszystkim, są indywidualnymi ludzkimi istotami, mającymi za sobą *dekady*, istotami, które potrzebują zrozumienia owych zmagani, jakie przechodzą w ciągle niezreformowanym społeczeństwie. Skoro mężczyźni spędzili tysiące lat i nie udało im się zrozumieć wewnętrznych zmagani kobiet, nie oznacza to, że dzisiaj kobiety powinny wycofać zaraz swoją sympatię i miłość do mężczyzn, którym przydarzyło się to nieszczęście, że się znaleźli w momencie największej zmiany”.

¹³ Ibidem, s. 40: „[...] większość tych, którzy zdają sobie sprawę z ograniczeń Freuda w rozumieniu kobiety, ani przez chwilę nie pomyślała, by zanegować jego ważny wkład w ludzką myśl i wolność. Tym, czego dokonała Millett, było ratyfikowanie zmiany w kierunku myślenia o sprawach seksualnych i ośmielenie innych, by przyjrzeć się od nowa, na piśmie i poza nim, przyjętym »zasadom«. Jak inni rewolucjoniści wymusza na nas, byśmy raz jeszcze dowiedzieli się, że nie wszystko, co »jest«, jest »naturalne«”.

¹⁴ M. EAGLETON: *Literary Representations of Women*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 106.

¹⁵ G. GREER: *Lib and Lit*. „The Listener” 1971, 25 March.

krytyki feministycznej i feminizmu w tradycji anglo-amerykańskiej lat 70. (nawet wówczas, w latach 80., kiedy pojawiły się polemiki z nią i głosy niezgody) – i zarazem skonkludować, że *Seksualna polityka* „może być traktowana za ledwie jako model dla późniejszych pokoleń krytyczek feministycznych”, a jej „cudownie obrazoburcza forma czytania”¹⁶ (podkr. – K.K.) wyczerpała się w lekturze wybranych przez nią tekstów.

„»Matka« i prekursorka” bardzo szybko postarzała się w oczach badaczek i zaczęła ostatecznie oznaczać jakąś pustą, bezpłodną figurę.

Lynne Pearce odnotowuje aurę, która towarzyszyła w 1970 roku *Sexual Politics*¹⁷. Jeszcze w roku 1977 wydawnictwo Virago przypomniało tonację tamtych lat, umieszczając na okładce nowego wydania tekstu informację i reklamę zarazem: „Bestseller światowy”. Prasa popularna aktywnie uczestniczyła w jej promocji. „New York Times” proklamował ją jako książkę „zapierającą dech swym opanowaniem historii i literatury”, a „New Statesman” pisał o niej jako o „jednej z tych rzadkich książek, które mogą zmienić twój pogląd i zmusić cię do tego, aby przemyśleć na nowo drogę swojego życia” (s. 17). Sama Lynne Pearce przyznaje, że *Sexual Politics* została uznana za „manifest rewolucji, którego wyzwanie dla patriarchy jest *implicite* zawarte w całym późniejszym feministycznym pisaniu” (s. 17), i potwierdza obserwację T. Moi, że rewolucyjność książki była efektem „polemicznej natury tekstu Millett”. Nie uprawiało się wówczas krytyki, odwołując się do podobnej, jak Millett, strategii retorycznej. Tym samym *Sexual Politics* – akcentuje Pearce – „zalegalizowała polemikę jako gatunek krytyczny”. Wbrew kontestującym recenzentkom (jak Cora Kaplan) Pearce próbuje „uzasadnić rolę polemiki zarówno w tekście Millett, jak i w przyszłej krytyce feministycznej” (s. 17). Wspomaga ją Ann Jones, która, czytając Millett zgodnie z jej intencjami, przypomina, że autorka *Sexual Politics* chciała być stronnicza i kontrowersyjna i nigdy nie twierdziła, że chce być kimś jeszcze:

Zastosowanie przez Millett teorii polityki seksualnej do tekstów nie było zaprojektowane po to, aby wyprodukować bardziej subtelne albo kompletne odczytania, na przykład D.H. Lawrence’a. Celem było uwydatnienie w jego dziele pewnych tendencji i założeń pierwszej fali feministycznego podnoszenia świadomości¹⁸.

¹⁶ T. MOI: *Sexual/Textual Politics...*, s. 24, 30, 31.

¹⁷ L. PEARCE: *Kate Millett „Sexual Politics”*. In: S. MILLS, L. PEARCE, S. SPAULL, E. MILLARD: *Feminist Readings/Feminist Reading*. New York, Harvester, 1989.

¹⁸ A. JONES: *Feminism I: Sexual Politics – Henry James, „In the Cage”*. In: *Literary Theory at Work: Three Texts*. Ed. D. TALLACK. London, Batsford, 1987, s. 85.

1.2. „Ślepe plamki”

Książka Millett składa się z trzech części. Pierwsze dwie koncentrują się na teoretycznej i historycznej analizie systemu patriarchalnego¹⁹, w trzeciej części autorka poddaje interpretacji twórczość czterech autorów: D.H. Lawrence’a, H. Millera, N. Mailera oraz J. Geneta, i poświęca nieco uwagi *Villette* Charlotte Brontë.

Wszystkie recenzje za punkt wyjścia obierają ocenę instrumentarium Millett, które ta wypracowuje, bazując przede wszystkim na dyskursach paraliterackich (K. Marksa, F. Engelsa, J.S. Milla, J.J. Rousseau). I wszystkie podkreślają jego niedoskonałości, tym bardziej znaczące, że, wedle ich autorek, miały one wpływ na analizy literackie Millett.

Otóż Millett potraktowała nazbyt monolitycznie takie kategorie, jak: patriarchat, ideologia, polityka seksualna. Patriarchat uznała za główną instytucję polityczną, opartą na zhierarchizowanych relacjach, które wyrażały nierówny podział ról i nierówny status nadawany dwóm biologicznym płciom. Podobne jak w patriarchacie relacje dominacji miały charakteryzować inne struktury społeczne, takie jak: rodzina, uniwersytet, szpital psychiatryczny, wojsko itd. Ideologię rozumiała zaś Millett szeroko, jako pewien system idei i wartości, który pracuje nad tym, aby osiągnąć psychologiczną, społeczną, emocjonalną akceptację indywiduów dla określonej, w tym przypadku patriarchalnej, formy władzy. Ekspresją ideologii patriarchalnej miała być polityka seksualna, której celem było zapewnić *status quo*: stereotypowy rozdział ról seksualnych, dominację męskiej płci nad żeńską, starszych mężczyzn nad młodszymi, heteroseksualnych nad homoseksualnymi.

Cora Kaplan, deklarując marksistowski punkt widzenia, wnikliwie odsłania słabe punkty definicji Millett (pozostają one potwierdzone także przez A. Light i T. Moi). Po pierwsze, nazbyt „robocze” ujęcie ideologii, traktujące dość luźno jej wersję marksistowską, wiedzie Millett do rozumienia jej jako mistyfikującej oraz fałszującej prezentacji i reprezentacji rzeczywistości. Po drugie (i był to centralny przedmiot sporu odbijający się echem w, zgodnych z doktryną marksistowską, opracowaniach patriarchatu, jak na przykład u S. FIRESTONE: *Dialectics of Sex. The Case for Feminist Revolution*. London 1971), daleko posunięta autonomia ideologii powoduje,

¹⁹ Kazimierz Ślęczka wnikliwie zreferował pierwsze dwie części rozprawy Millett. Ze względu na cele mojej pracy odmienne od skoncentrowanej na ruchu feministycznym książki K. Ślęczki, skupiam się głównie na wątkach literackich, które podnoszone są w omawianych recenzjach. Zob. K. ŚLĘCZKA: *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*. Katowice, Książnica, 1999.

że w wersji Millett traci ona swe zakorzenienie, podstawową bazę i relację ze stosunkami produkcji. Stąd rodzi się trzecie zastrzeżenie wobec ignorowania przez Millett stratyfikacji klasowej. Krótko mówiąc, autorka *Seksualnej polityki* oderwała pojęcie ideologii od konkretnej klasy społecznej (zrezygnowała z posługiwania się kategorią panującej ideologii burżuazyjnej) i pierwszą, a zarazem podstawową, linią podziału uczyniła różnicowanie między płciami. Wyrażała tym samym przekonanie, że owe różnice nie przebiegają zgodnie z podziałami klasowymi, ale w poprzek tych podziałów. Radykalna feministka Millett ukazała, że „transhistoryczny, transkulturowy, transklasowy” charakter opresji kobiet jest o wiele bardziej zasadniczy dla określenia statusu kobiet i celów ich walki niż wpływające na ów status i jego przyszłość efekty jakiegokolwiek sposobu produkcji. Definiowanie przez Millett ideologii budzi zastrzeżenia Kaplan także dlatego, że ogranicza się ono jedynie do świadomych nastawień. W niemal karykaturalnym ujęciu recenzentki ideologia manifestowałaby, wedle Millett, „świadomy męski spisek”, „świadome konspiracyjne działania”, które mają zapewnić mężczyznom hegemonię nad kobietami. Ignorowanie przez Millett wagi nieświadomości wpływa też na negatywną tendencję do wytwarzania przez nią koherentnej, wewnętrznie spójnej definicji, która pozwala jej, w praktyce, na eliminację wszelkich sprzeczności, na rugowanie odstępstw od przyjętej „normy”.

Zarzuty badaczek wpisują się w kontekst ówczesnych tendencji myślenia marksistowskiego do tropienia sprzeczności, które ujawniają nieświadome czynniki oddziałujące na projekty ideologiczne. Z podobnymi zarzutami ze względu na transhistoryczne i transklasowe ujęcie patriarchy spotka się Luce Irigaray.

W 1992 roku Lynne Pearce w szkicu stanowiącym część książki pomyślanej jako zbiór feministycznych lektur, które „testują” na wybranych literackich przykładach kategorii wypracowane przez główne feministyczne prace lat 70. (K. Millett, E. Showalter, S. Gilbert, S. Gubar), neutralizuje zarzuty stawiane K. Millett:

Jeśli nawet koncepcja patriarchy u Millett może być postrzegana jako monolitowa (a jej uproszczenie marksistowskiej analizy jest niezaprzeczalne), to wyliczenie przez nią sposobów, poprzez które ów patriarchat manifestuje się w nowoczesnym społeczeństwie, już nie²⁰.

I przekonuje ją analiza Millett, która konkretyzuje dziedziny, w jakich patriarchat realizuje siebie i siebie podtrzymuje, takie jak: ideologia, biologia, socjologia, antropologia, psychologia, ekonomia i edukacja, armia

²⁰ L. PEARCE: *Kate Millett „Sexual Politics”...*, s. 19 i 20.

i klasa. Lecz tym, co „najbardziej oryginalne” w jej krytyce patriarchy, „jest wyodrębnienie tego, co »psychologiczne«, którego pominięcie odczuwa ona jako najbardziej kluczowe dla wcześniejszych teorii patriarchy”. Rozszerzając swe analizy na mniejszości rasowe, Millett pokazuje, „że ideologia patriarchy »idzie głębiej« niż ucisk ekonomiczny”.

Wspierany przez biologiczny determinizm, który spogląda na społeczną zależność kobiety jako „naturalną”, patriarchat wprowadza „uszkodzenie ego” [*ego damage*] kobiety przez subtelny presję psychologiczną.

Poczucie gorszości i nienawiści, pogarda skierowana przez kobiety na nie same, także wzgardzanie „kobiecością” tworzą wspólne znamiona dla wszystkich innych opresjonowanych grup.

Na ocenę strategii lekturowej Millett wpływa niedoskonałość zarówno jej pozaliterackiego, jak i literackiego instrumentarium. Wedle recenzentek, literatura staje się dla badaczki miejscem świadomego zapisu autorskiej ideologii, a co się z tym wiąże, zarazem miejscem jej ekstrapolacji, reprodukcji i w końcu jej odzyskiwania przez odczytującą tę ideologię Millett. Problem polega na tym, że Millett nie przemyślała relacji pomiędzy tekstem literackim a ideologią. Potraktowała je zbyt naiwnie, „mechanicznie i symplicystycznie”, dokonując niezapośredniczonego „przekładu” ideologii i jej ekspresji – polityki seksualnej – na „język” literatury.

Metoda ta – pisze Kaplan – niczego nie dodaje do rozwoju marksistowskiej feministycznej krytyki literackiej, która musi patrzeć bardziej starannie na złożone wzajemne relacje ideologii klasowych i genderowych w literaturze pisanej przez mężczyzn i przez kobiety i musi próbować ująć wyobraźniowe pisanie jako coś bardziej specyficznego, dziwnego i bardziej pofragmentowanego niż odbicie albo ideologii patriarchalnej, albo rzeczywistej relacji społecznej²¹.

Millett nie poddała problematyzacji faktu identyfikacji trzech odrębnych instancji: autora – narratora – bohatera. Nie uściśliła swego rozumienia kategorii powieści autobiograficznej. W ogóle zignorowała całą problematykę teoretyczną lektury tekstu literackiego.

Kiedy Millett zajmuje się stosunkiem pomiędzy autorem a postacią, to ta ostatnia zostaje przekształcona w jakąś rzeczywistą postać historyczną²².

²¹ C. KAPLAN: *Radical Feminism and Literature...*, s. 168–169.

²² Ibidem, s. 166.

Monolityczna koncepcja ideologii i polityki seksualnej wpływa na cenzurowanie analizy literackiej z każdej dwuznaczności i sprzeczności. Zamyka obserwacje w ramach dychotomii i opozycji. I nawet wówczas, gdy Millett zbliża się do analitycznych rewelacji, które wymuszałyby uelastycznienie rozumienia polityki seksualnej, na przykład do zjawiska „»odgenderowania« i, choćby nieskutecznego, rozproszenia albo nawet przekroczenia doświadczenia genderowego przez jakiegoś autora”²³, które wynikałoby choćby z biseksualności i opartego na niej procesu pisania, nawet wówczas autorka *Seksualnej polityki* wycofuje podobne obserwacje na margines dyskusji. Nawet – pisze Kaplan –

niepoprawni szowiniści mogą, wedle Millett, od czasu do czasu działać jako podwójni agenci i dokonywać projekcji na swoje postaci kobiece. Żeby pasować do jej sprawy, muszą oni być, bez żadnej sprzeczności, przeniknięci własną ideologią biegunowości genderowej i męskiej dominacji do tego stopnia, że ich powieści stają się idealną, empiryczną weryfikacją pożądaną w patriarchacie praktyki²⁴.

Gdyby Millett posłużyła się wskazaniem marksistowskiej krytyki literackiej albo gdyby skorzystała z sugestii płynących z metodologii formalistyczno-strukturalnej – mówią recenzentki – wówczas, być może, uniknęłaby owego szkodliwego dla literatury uspojniania, normatywizowania autorów i ich tekstów. Reasumując, gdyby Millett czytała literaturę i nie traktowała jej jako potwierdzenia dla wcześniej skonstruowanej definicji polityki seksualnej, zapewne inaczej też wybrzmiewałaby u niej ocena omawianych pisarzy.

Przylapani w pozycji misjonarskiej – notuje Kaplan – na akcie: „opisywania, interpretowania i zniekształcania życia równocześnie”, ci powieściopisarze męscy mogą jedynie przyznać się do winy, do tego, że wytwarzali kobiety świadomie, aby zaspokoić swoje pragnienie i spełnić swoje pożądania. Literatura wyłania się, z tej perspektywy, jako formalnie homologiczna z działaniem patriarchy, z wyjątkiem tego, że w literaturze męczyzna pisarz może z założenia mieć wszystko na swój własny sposób. Millett czyta *Synów i kochanków*, *Zwrotnik Raka*, *Czas ich czasów* jako modele patriarchalnej władzy w działaniu, sadystycznej, odpersonalizowanej seksualności oraz podporządkowania kobiet w całej rozciągłości²⁵.

W lekturę Millett wkłada się, zaobserwowana przez recenzentki, sprzeczność. Z jednej bowiem strony *Seksualna polityka* podważa fundamenty patriarchalnej krytyki (autorytet autorstwa), z drugiej zaś sama au-

²³ A. LIGHT: *Feminism and the Literary Critic...*, s. 178.

²⁴ C. KAPLAN: *Radical Feminism and Literature...*, s. 165–166.

²⁵ Ibidem, s. 165.

torka, niestety, nie wyzwoliła się z pewnych patriarchalnych zachowań. Zarzuty padają niekiedy ciężkie: że Millett nie dopuszcza pluralizmu lektur, że przywłaszcza sobie czytane teksty. Że zmierza „do zastąpienia jakiejś niewłaściwej lektury patriarchalnej lekturą »bardziej« poprawną i równie nakazową”²⁶. Alison Light – z perspektywy bardziej oddalonej od lat 70. – dokładnie na odwrót niż Carolyn Heilbrun, która widziała w *Sexual Politics* otwarcie na wielość lektur, gani Millett za zamknięcie:

Daleka od tego – pisze Light – by jej lektury otwierały i wyzwalały czytelnika, krytyka działa jako pewien sposób uzyskiwania dostępu i kontroli, pewne zawłaszczenie jakiejś nieodwracalnej, choć tym razem „feministycznej” prawdy²⁷.

Czyniąc z Millett uosobienie krytyki patriarchalnej, Light inicjuje dyskurs, który, rozwijając się w zgodzie z zapowiedzianym scenariuszem, powinien kończyć się wnioskiem, że – na przykład – Millett „gwałci” męskie teksty (i ich autorów) itp. Warto zaznaczyć, choć zupełnie na marginesie, że A. Light, konsekwentnie utrzymująca swoją wypowiedź w tonacji osobistej, a nawet wyznaniowej, w prezentowanym fragmencie zmienia swą dotychczasową retoryczną pozę i wypowiada się autorytatywnie i pewnie, odstępując także od często używanego zaimka „ja”, tożsamego z podmiotem mówiącym we własnym imieniu, głoszącym jakąś swoją prawdę, na rzecz liczby mnogiej („my”) uprawnionej do wyrażania głosu zbiorowego.

Skupię się teraz na bardziej zindywidualizowanych w swej treści pretekstach, formułowanych przez Toril Moi, która zauważa wyraźną niechęć Millett do przywoływania kobiet-pisarek: czyta ona szczegółowo J.S. Milla, ale pomija Mary Wollstonecraft, analizuje Jeana Geneta pod kątem jego subwersywnej polityki seksualnej, ale nie wzmiankuje nawet o Edith Wharton albo Doris Lessing.

Jest tak – pisze Moi – jak gdyby Millett, aby dać narodziny własnemu tekstowi, musiała za wszelką cenę odrzucić jakąkolwiek możliwą „figurę macierzystą”²⁸.

Moi wymienia długą listę prekursorów objętych amnezją Millett. Jeśli uznać, że Simone de Beauvoir była pionierką analizy polityki patriarchalnej, to Millett tylko dwukrotnie, analizując Lawrence’a, odwołała się do niej. Podobnie zdarzyło się z książką M. Ellmann (1968)²⁹, która wcześniej

²⁶ A. LIGHT: *Feminism and the Literary Critic...*, s. 179.

²⁷ Ibidem.

²⁸ T. MOI: *Sexual/Textual Politics...*, s. 26.

²⁹ M. ELLMANN: *Thinking About Women*. New York, Harcourt. Brace & World, 1968.

i w podobnym duchu prezentowała twórczość Mailera. Millett zmarginalizowała także badania Katharine M. Rogers (1966)³⁰, która dociekała przyczyn mizoginii w społeczeństwie, poddając interpretacji utwory literackie. Pominiecie Rogers może tym bardziej wprawiać w zakłopotanie, że jej teza o kulturowych przesłankach mizoginicznych tendencji jest uderzająco podobna do tezy wygłaszanej przez Millett.

Wedle Moi, za ową amnezję odpowiada, trzymająca Millett na „uwięzi”, nazbyt ortodoksyjnie przez nią pojmowana, teoria polityki seksualnej. Gdyby bowiem Millett odwołała się do pisarek kobiecych, wówczas musiałaby częściowo wycofać się ze swojej uporczywej i wytrwałej demonstracji totalnego i niepodważalnego wpływu polityki seksualnej na całość życia społecznego. Twórczość kobiet – jej faktyczna obecność na scenie społecznej i literackiej – wprowadzała korektę w Millettowski monolit: w siłę i oddziaływanie polityki seksualnej. Piszące kobiety stanowiły oczywisty dowód na to, że istnieje możliwość oporu i możliwość wyzwalań się spod presji patriarchalnej ideologii. W sam akt twórczości wpisana już była świadomość opresji i opozycja wobec jej struktur. Takich cięć, takich luk i takich sprzeczności nie zakładała jednak teoria polityki seksualnej Kate Millett.

Krytyka feministyczna, co można wyczytać ze strategii lekturowej Millett, powinna ujawnić seksizm, zdemaskować ideologię patriarchalną i jej emanację – politykę seksualną, „uwolnić tekst z jego ideologicznego obciążenia, wyzwalać dzieło i autora, aby w końcu uznać w nich właściwe przykłady »wyróżniającej się moralnej i intelektualnej jedności«”³¹.

Osobny problem recenzencki stanowiło miejsce Freuda i psychoanalizy oraz sposób jej wykorzystania przez Millett. Częściowo była już o tym mowa, wspomnę zatem, że Millett lekceważy wpływ nieświadomości na procesy świadome. Że, chociaż psychoanalizy używa jako metajęzyka wobec literatury, nie wykorzystuje istniejących już wówczas inspiracji płynących z połączenia psychoanalizy z marksizmem (Althusser), owocujących później chociażby w książce Penny Boumelhi, analizującej twórczość Hardy’ego pod kątem ideologii nieuświadomianych sobie przez pisarza³². Mówiąc o dialektyce elementu świadomego i nieświadomego oraz odnosząc się do tej publikacji, powiada Ruthven:

Interes krytyka polega wszak na badaniu dzieła literackiego w poszukiwaniu śladów tych ideologii, które je kształtują, niezależnie od tego, czy autor był ich świadomy, czy nie, oraz na wskazywaniu niespójności

³⁰ K.M. ROGERS: *The Troublesome Helpmate. A History of Misogyny in Literature*. Seattle, University of Washington Press, 1966.

³¹ A. LIGHT: *Feminism and the Literary Critic...*, s. 177.

³² P. BOUMELHA: *Thomas Hardy and Women*. Brighton, Harvester, 1982.

między tym, co stara się powiedzieć dzieło, a tym, co odsłania jego staranna lektura. W tym typie badań dobra książka to książka, która kwestionuje ideologie, jakie artykułuje [...]»³³.

Millett uważa Freuda za jedną z najwybitniejszych indywidualności „czasów kontrrewolucji”, nie zmienia to przecież jej całościowej opinii o twórcy psychoanalizy jako reprezentancie seksistowskiej polityki. Późniejsze czytelniczki Freuda podważają tę opinię Millett, wskazując, głównie pod wpływem dekonstrukcji, na ambiwalencję jego postawy wobec kobiet i relacji między płciami. Jej odczytanie Freuda, określone przez Moi jako „dzika rozbiórka” (*savage demolition*), „jak można to teraz wykazać, opiera się na błędnych odczytaniach i nieporozumieniach”³⁴. A kiedy autorka *Seksualnej polityki* konkluduje, że psychoanaliza jest formą biologicznego esencjalizmu, to wyraźnie poddaje się emocjom, które każą zapomnieć jej choćby o Freudowskiej kategorii biseksualności. Obiektem negacji Millett jest Freudowska koncepcja „zazdrości o penisa”, kobiecy narcyzm i masochizm. Toril Moi interesują głosy, które kwestionują tezy Millett. Dlatego odwołuje się ona do głośnej rozprawy J. Mitchell i J. Rose *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne* (1989)³⁵, w której badaczki podważają przekonanie z lat 70., że Freud traktował tożsamość seksualną jako wrodzoną czy biologiczną. Ich zdaniem, tożsamość seksualna jest ujmowana przez niego jako społeczny i kulturowy konstrukt i funkcjonuje jako proces przystosowywania się dziecka do społeczności ludzkiej. Zaś narcyzm kobiecy po lekturze Sarah Kofman (*L'énigme de la femme...*)³⁶ można traktować jako manifestację kobiecej siły i niezależności. Z kolei, przypomina Moi, Janine Chasseguet-Smirgel³⁷ dowodziła, że „zazdrość o penisa” odgrywa pozytywną rolę w manifestowaniu przez małą dziewczynkę własnej tożsamości. Separacja od matki, ów proces, w którym aktywizowana jest „zazdrość o penisa”, okazuje się w odczytaniu Chasseguet-Smirgel podstawowym i fundamentalnym warunkiem dla późniejszego rozwoju twórczości kobiety.

Aż do 1974 roku i publikacji przez Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism* tezy Millett na temat psychoanalizy nie były kwestionowane przez badaczki angielskie i amerykańskie. Moi interesuje się przyczynami żywot-

³³ K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction...*, s. 32.

³⁴ T. MOI: *Sexual/Textual Politics...*, s. 27.

³⁵ J. MITCHELL, J. ROSE: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. London—New York, Norton, 1989.

³⁶ S. KOFMAN: *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*. Paris, Galilée, 1983.

³⁷ J. CHASSEGUET-SMIRGEL: *The Significance of Penis Envy in Women*. In: *Female Sexuality: New Psychoanalytic Views*. Ed. J. CHASSEGUET-SMIRGEL. Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1970.

ności koncepcji Millett. Owa koncepcja ostaje się pomimo tego, że dysponujemy dzisiaj bardzo zróżnicowanymi odczytaniem Freuda, że uczestniczymy w fazie ciągłego pozyskiwania psychoanalizy dla feminizmu i krytyki feministycznej. Odpowiedź Moi brzmi prosto: zaproponowana przez Millett „teoria opresji seksualnej, jako świadomej, monolitycznej intrygi skierowanej przeciw kobietom, prowadzi do kusząco optymistycznej wizji możliwości pełnego wyzwolenia”³⁸. Wystarczy, jeśli kobiety uświadamiając sobie ową opresję, zdemaskują ją jako fałszywą ideologię patriarchy.

Lynne Pearce bierze w obronę stanowisko Millett wobec Freuda i psychoanalizy (które T. Moi nazwała „dziką rozbiórka”), przypominając ówczesny kontekst, w którym powstawała książka Millett. W tym czasie teoria Freuda miała niezwykle wpływ na „społeczną rewolucję” zachodniego świata. Także w Stanach Zjednoczonych triumfowała.

Millett zamierzała wyeksponować to, co uznawała za kaleczącą politykę seksualną, kryjącą się za jego teorią³⁹.

Pearce przywołuje w tym miejscu charakterystyczną opinię z *Sexual Politics*: „dzieła Freuda, jego uczniów, a zwłaszcza jego wulgaryzatorów, miały ten skutek, że racjonalizowały nienawistną relację między płciami, ratyfikując podział ról i wartościując różnice temperamentu”⁴⁰. Pomimo że została skrytykowana przez Kaplan, Mitchell i Rose za błędny atak skierowany przeciwko Freudowskiej psychoanalizie, to przecież (przypomina Pearce) w tej samej książce autorka *Seksualnej polityki* „składa hołd dla jego »znacznego wkładu« w rozumienie nieświadomości i seksualności dziecięcej”, przyznając, że „wulgaryzacja freudyizmu wykroczyła poza intencje samego Freuda”⁴¹. Millett atakuje „wulgarny freudyzm”, który w okolicach 1969 roku popularyzował głównie wątek „zazdrości o penisa”. Tymczasem ani Freud, ani też jego propagatorzy, mieszając biologiczne i kulturowe, anatomiczne i społeczne, nie rozpoznali społecznych powodów zazdrości kobiet – nie o penisa, ale o status przyznany mężczyznom w patriarchy. Jednym z efektów owego pomieszania było powiązanie „»męskości i kobiecości z genetyczną realnością mężczyzny i kobiety«”. Znakomitą ilustracją tego typu myślenia jest przeprowadzona w *Sexual Politics* lektura Lawrence’a.

³⁸ T. MOI: *Sexual/Textual Politics...*, s. 29.

³⁹ L. PEARCE: *Kate Millett „Sexual Politics”...*, s. 23.

⁴⁰ Ibidem, s. 201.

⁴¹ Ibidem.

1.3. Marginesy i „reszty”

Nie zamierzam polemizować z przedstawionymi zarzutami. Nie ma potrzeby podważać wielu z nich. Cora Kaplan przyjęła wyrazistą perspektywę krytyki marksistowskiej i zarysowała w ten sposób alternatywną koncepcję zarówno ideologii, jak i myślenia o styku ideologii z literaturą. Wiele z jej tez potwierdziła Toril Moi. Raczej chciałabym szkicowo uchwycić te marginesy lektur Millett, które, jako marginesy właśnie, zostały zlekceważone przez recenzentki. Być może im także „psuły” jednolitą koncepcję widzenia Millett, tak jak w domniemaniu recenzentek „psuły” monolityczną koncepcję samej autorce *Seksualnej polityki*. Ogólnie można powiedzieć, że w lekturach, o których była mowa wcześniej, autorki dopuściły się tej samej sprzeczności performatywnej, jaką zarzucały Kate Millett, za dobrą monetę przyjmując składane przez nią deklaracje, a nie stosując wobec niej tych technik interpretacyjnych, których się od niej wobec innych domagały.

Skoncentruję się, przede wszystkim, na samym czytaniu Millett, zakładając, że w swojej lekturze powiedziała ona, być może, znacznie więcej niżby pozwalała jej teoria, otwierając znacznie więcej przestrzeni dla refleksji, także współczesnej, niż uświadamiała sobie sama autorka. Konsekwentnie więc zakładałam i biseksualność uaktywnioną w akcie pisania, a zatem i możliwość rozegrania się zakłóceń genderowych w podmiocie piszącym, i sprzeczności, i nieświadome notacje.

Warto zaznaczyć, że książka Millett przedstawia drobiazgową analizę pojedynczych tekstów czterech autorów. W każdym z nich badaczka wskazuje na jakiś przewodni motyw albo temat. Śledzi zarazem związki pomiędzy nimi, jak też relacje i ich transformacje w twórczości autorów. Owa drobiazgowość analizy Millett, inicjująca pewien istotny nurt w krytyce feministycznej, jak każda tego typu analiza w ogóle, domaga się bezustannej konfrontacji pomiędzy konkluzywnością a „wystającą” poza nią jakąś „resztą”. Ta „reszta” bywa niekiedy o wiele bardziej zajmująca od uogólnienia, które w oczywisty sposób musi manifestować swe opanowanie obiektu analitycznego.

Studia Millett były klasyfikowane albo w obrębie krytyki tematycznej, albo, co często znaczyło to samo, w obrębie badania obrazów kobiet. Sądzę, że analiza Millett wychodzi poza ramy tych dwóch tendencji. Dlatego, że prezentuje ona zawsze postać kobietą w relacji z mężczyzną. Że najbardziej ją interesuje uchwycenie mechanizmów związków pomiędzy płciami. W jakimś sensie zatem wymodelowuje ona, wskazując na relację tekst – czytelniczka, miejsce czytelniczki, projektując tym samym stosunek kobiety do przedstawienia. Nie chcę powiedzieć, że wyprzedza ona koncepcję

cję Naomi Schor, ale podkreślam, że nie zajmują jej stereotypy literackich obrazowań kobiet w tekstach męskich.

Chociaż Millett konsekwentnie pomija wszelkie teoretyzacje, z jej analiz wynika, że autorzy, którymi się zajmuje, są przede wszystkim autobiografami. Nie śledzi przecież zgodności faktograficznej pomiędzy ich biografiami a tym, co przydarza się ich postaciom literackim, albowiem jej rozumienie autobiografizmu, wynikające z psychoanalitycznych założeń – statusu tekstu i relacji tekst – autor – w centrum swojego zainteresowania lokuje myślenie o twórczości literackiej jako autorskim symptomie. Literatura ujmowana jest jako produkcja fantazmatyczna, miejsce ekspresji obsesji, fiksacji i kompleksów. I, niewątpliwie, na pierwszy plan – wśród licznych motywacji i uzasadnień – wysuwa się kompleks: kompleks gorszości. Jakby echo poglądów Adlera, dla którego kompleks niższości stanowił główny „motor”, uaktywniający indywiduum ludzkie do działania w celu przekroczenia go.

David Herbert Lawrence kierowany jest przez *idée fixe*, aby uwolnić się z więzienia swojej przynależności społecznej – a jego postaci literackie prezentują tę samą determinację. Przy czym, jak z wnikliwością ujmuje rzecz Millett, nie chodzi w jego powieściach o mobilność w przekraczaniu różnic klasowych, ale o coś zupełnie innego, co Millett nazywa „dynamizmem seksualnym”. „Dynamizm seksualny” nie przekracza klas – kieruje swe pożądanie ku kastom. Sam Lawrence i Mellors z *Synów i kochanków* nie są rewolucjonistami. Pozbawieni apanaży i przywilejów kasty białych, dominujących mężczyzn, nie chcą burzyć społecznego *status quo*, ale podsycają w sobie pragnienie, aby ufantazmowane wartości owej kasty imitować i przywłaszczyć je sobie. A to znaczy, że źródłem, z którego wypływa obrazowanie, prezentacja scenariuszy seksualnych, strukturowanie fabuły powieściowej, jest pożądanie i ekonomia libidinalna. Lawrence, indywiduizowany przez swoje kompleksy, postrzegany jest także przez Millett jako reprezentant pewnej społecznej elity:

Lawrence bowiem, z jakimś bardzo kalwinistycznym zmysłem elity, myślał, że jego misją jest się wybić ponad swoje pochodzenie (s. 272)⁴².

Kompleks gorszości produkuje wizje, obrazy i przedstawienia również u Millera. Snując analogię pomiędzy kumulowaniem kapitału – owym ideałem społeczeństwa amerykańskiego czasów Henry’ego Millera – a lękiem pisarza przed nadmiernym wydatkowaniem orgazmicznym, Kate Millett ustala coś w rodzaju homologii między ekonomią społeczną i jej wy-

⁴² K. MILLETT: *La politique du mâle*. Traduit de l’américain par É. GILLE. Paris, Stock, 1971. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

mogami a ekonomią libidinalną, którą pisarz wypracowuje i prezentuje w swych scenariuszach seksualnych. Scenariuszach stanowiących wyobraźniową rekompensatę za odrzucenie i społeczną pogardę. Bez konta w banku artysta uosabia status mężczyzny, któremu się nie powiodło i który poniósł klęskę. Mentalność społeczeństwa amerykańskiego – pisze Millett –

opartą na „forsie” [...] może zastąpić tylko przez seks: jest to przeniesienie instynktu nabywania. Czyniąc z kobiety towar, może i on także rozkoszować się estymą, która otacza „powodzenie”. Jeśli nie może się wzbożyc, to może „nafaszerować się” kobietami: za pomocą pożyczonego pieniądza, jeśli jest to niezbędne, albo też za nic. I kiedy jego lepiej „zaadaptowani” współcześni wyłudząją w handlu, Miller zachowuje męskość, wyłudając cipy (s. 325).

Ostatecznie jednak – zaznacza Millett – nie chodzi Millerowi o seks. Ów kompleks gorszości, zaspokajany oraz leczony zastępczo i symbolicznie, rozwija się w budowanie stabilnego i mocnego obrazu „ja”.

Jego [seksu] przedmiotem jest w mniejszym stopniu dążenie do usatysfakcjonowania libido niż „ja”, albowiem radości zmysłowe są daleko w tyle za tymi, których się doświadcza, ośmieszając swoją ofiarę (s. 331).

U każdego z czytanych autorów śledzi Millett rozgrywanie w tekście jakiegoś indywidualnego kompleksu. Perspektywa psychoanalityczna inspirowa ją do czytania tych „wizji” w kategoriach wypartego. Szczególna gwałtowność scen erotycznych u Henry’ego Millera, scenariusze poniżania kobiet manifestują powrót tego, co zostało wyparte przez autora, przez kulturę amerykańską i jej purytańską obyczajowość. Powrót – w postaci potworności, która między innymi doświadczana jest, gdyby posłużyć się kategorią Kristevej, jako *abjection*.

Miller każdą literą wyraża niesmak, pogardę, nienawiść, gwałt, wrażliwość brudu, którymi nasza kultura, lub szczególnie jego męska wrażliwość, otacza seksualność. A także kobiety; albowiem to na ich ramiona spada brzemień seksualności (s. 322).

A zatem seksualne wizje literackie Millera wynikają z jego sprzeciwu wobec tradycyjnej obyczajowości. Stanowią efekt łamania zakazów. Łamanie – ale nie przekraczanie. Ta – przypominająca Bataille’owską transgresję – obserwacja Millett wyłożona w „języku” Kristevej brzmiałaby tak: Miller dotyka granicy semiotycznego i symbolicznego, podobnie jak „dotyka granic wstrętu”, nigdy nie wychodząc poza jego linie demarkacyjne.

Ostatecznie jednak wycofuje się z przestrzeni granicznej w rejony tradycyjne, pozostając bliski „bardziej dyplomatycznej czy bardziej »szacownej« wersji seksualności, przedstawianej przez konwencjonalną literaturę” (s. 323).

Kate Millett stosuje wobec opisywanych autorów coś w rodzaju psychoanalizy. Podobną „techniką” posługiwała się Luce Irigaray, czytając Freuda. Interesują ją gratyfikacje, które zyskuje pisarz jako autor określonego, głównie seksualnego, scenariusza. Rozpoczynająca część książki zatytułowaną *Odbicie literackie* szczegółowa analiza *Kochanka Lady Chatterley* kieruje się pytaniem: na jakie zapotrzebowanie pisarza odpowiadały długie, bogato rozwijane sceny, w których bohaterka celebrowała fallusa Mellorsa? Millett wnikliwie rekonstruuje retorykę powieści i zapisuje pola konotacji fallicznych. Religijna aura, w której rozgrywa się rytuał uświęcenia fallusa, współtworzona jest przez spojrzenie kobiety – spojrzenie wyrażające „religijną ekstazę”. I w tym spojrzeniu zawiera się cały sekret – zapewnia ono poczucie męskości, ubezpiecza stabilność genderową. I dlatego właśnie – jak pisze Millett –

powieść skupia się na rehabilitacji Konstancji Chatterley, zbawionej dzięki fallicznej kuracji bożka Pana, którego ucieleśnia Mellors (s. 266).

Kochankiem Lady Chatterley, jak się wydaje, Lawrence zawiera z kobietą jakiś traktat pokojowy (s. 262).

Warto w tym miejscu wskazać na symptomy owego pojednania, które z wnikliwością rejestruje Kate Millett. Chodzi o zaobserwowaną przez nią, dzięki psychoanalitycznej perspektywie, skłonność Lawrence’a do zmiany swej genderowej pozycji. Pisarz wielokrotnie identyfikuje się ze swoimi kobiecymi postaciami. W scenach, w których Lady Chatterley kulturowo falliczną moc męską, „ona sama – notuje Millett – dostępuje łaski i podnosi wzrok na króla chwały, który okazuje się portretem samego twórcy, nagi i w stanie wywołującym respekt” (s. 262). Millett przypisuje tej adoracji fallusa narcyzm, podkreślając połączenie w tym jednym spojrzeniu „Connie i autora-narratora” („Connie i autor-narrator ukazują go nam »twardego i zarozumiałego«, »jak wieża«” – s. 263). Ten moment wnikliwej analizy otwiera nas na wiedzę, którą już posiadamy: że biseksualność stwarza wszystkim podmiotom możliwość zajęcia obu pozycji w stosunku do samej różnicy seksualnej. Lady Chatterley jest, w ostateczności, wyłączona z tej możliwości (jako „pasywna »cipa«” – s. 263⁴³), gdyż, biorąc pod uwagę ne-

⁴³ Millett dyskretnie parodiuje genitalną nomenklaturę Lawrence’a: „John Thomas, ten cud aktywności, nie znajduje oczywiście czegoś sobie równego w Lady Jane, biednej, pasywnej »cipie«” (s. 263).

gatywne zdanie Lawrence'a na temat wykraczania kobiet poza swój *gender*, musiałyby mu taka równość w identyfikacji fallicznej zrujnować jego przedstawienie płci i szlachetny zamysł „ewangelisty »fallicznego sumienia«” (s. 262).

Dla Lacana – pisały J. Mitchell i J. Rose –

Wszystkie mówiące istoty muszą ustawić się z jednej i z drugiej strony tego podziału, lecz każdy może przejść na drugą stronę i wpisać się po przeciwnej stronie niż ta, do której jest przeznaczony anatomicznie⁴⁴.

Recenzentki Millett zarzucały jej wycofanie Lawrence'a w rejon genderowej „czystości”. Wycofanie wynikające z jej ortodoksyjnych założeń. Tymczasem, już poza efektami analiz Millett, które wskazywały na lęk pisarza przed genderowym zakłóceniem, owa peregrynacja pomiędzy genderami odbywa się w dwóch niezbędnych kierunkach. A przynajmniej w interpretacji Stephena Heatha (*Utrwalenie seksualne*, 1984). Biseksualność funkcjonuje, wedle niego, jako „zapoczątkowanie alternatywnej reprezentacji, jako nacisk przeciw pewnej konstytucji, utrwalonemu porządkowi seksualnemu, mężczyźnie i kobiecie”, ale również powraca „jako potwierdzenie owego utrwalenia, strategia, w której różnice [...] są neutralizowane do danego systemu tożsamości”⁴⁵. Biseksualność jako przekraczanie i utrwalanie. Chociaż zatem wydaje się, że Lawrence wychodzi na spotkanie z kobiecym, z kobiecością w sobie samym, to ostatecznie powraca do utrwalenia i potwierdzenia siebie we własnej męskości.

Polityka seksualna wypracowywana z tekstów Lawrence'a nie posiada, jak się okazuje, jakiejś jednoznacznej klasyfikacji ani nie zapisuje się w jednolity scenariusz. Obcujemy z wariantywnymi jego ujęciami, a nawet z projektami wzajemnie sprzecznymi. Niezdecydowalność, retardacja w zmierzaniu do konkluzji i w finale zawieszenie już, zdawałoby się, wydanego wyroku – znamionuje tryb analizy i interpretacji Millett.

Warto bliżej przyrzeć się następującemu fragmentowi. Zapisuje on bowiem Millettowskie: „jest tak”, ale „jest i tak, czyli inaczej”.

Potwierdzając wciąż, że oddał życie szlachetnej i koniecznej misji uwolnienia zachowania seksualnego od perwersyjnych zakazów i oczyszczenia literatury, która je opisuje, z wszelkiego wstydliwego albo lubieżnego eufemizmu, Lawrence czyni z siebie ewangelistę całkiem innej sprawy: sprawy „sumienia fallicznego”. Mniej chodzi tutaj o „zmartwychwstanie ciała”, o „miłość naturalną”, albo też o dowolny slogan tego typu, niż o przekształcenie męskiej dominacji w mistyczną religię, międzyna-

⁴⁴ J. MITCHELL, J. ROSE: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne...*, s. 49.

⁴⁵ S. HEATH: *The Sexual Fix*. New York, Schocken Books, 1984, s. 43.

rodową, być może nawet zinstytucjonalizowaną. Jest to polityka seksualna w formie najbardziej druzgocącej, lecz Lawrence jest najbardziej utalentowanym i najbardziej gorliwym z jej współwyznawców. I najbardziej subtelny także, albowiem to poprzez kobiecą świadomość wprowadza on swój męski komunikat (s. 262; podkr. – K.K.).

Millett nawiązuje w tym wymyku bezpośrednio do sceny, w której Lady Chatterley zostaje dokooptowana do narcystycznego samouwielbienia fallusa przez Mellorsa. Ów autorski fantazmat zapisuje nie tylko masochizację kobiety, ale przedstawia, przede wszystkim, szczególną, „subtelną” – jak to określa Millett – taktykę literacką pisarza. „Subtelną” wersję praktyki polityki seksualnej.

To kobiecie – pisze Millett – zawdzięczamy opis tego wzniesionego fallusa, który wylania się niczym feniks, „wierny”, „pański” i przede wszystkim „uroczy”, w swej aureoli złocistych włosów łonowych. „Posępny”, „arogancki” jest także „przerażający”, „dziwny”; „podnieca” kobietę, ale równocześnie wprawia ją w „drżenie” (s. 262–263).

Otóż Millett – świadomie czy nieświadomie, rejestrując świadome czy nieświadome działania Lawrence’a – wyklada ową „subtelność” jego taktyki, aranżującej swoistą relację z fikcyjną kobietą wewnątrz tekstu i z czytelniczką – ulokowaną na jego granicy. Ta jedna, zaprojektowana kobieta wyzwolona zostaje z męskiej supremacji, nie gwałci się jej ani nie poniża, wręcz przeciwnie, tekst zaprasza ją, by dobrowolnie współuczestniczyła w erotycznej grze. Uwodzi się ją i aktywizuje się jej pożądanie. A zatem może się okazać, że kobiety czytają Lawrence’a, jego tekst bowiem, działając niczym afrodyzjak, pobudza ich seksualną wyobraźnię, inspiruje do produkowania fantazmatów. Władza męskiego tekstu nad kobietą czytelniczką przybierałaby więc ambiwalentny, wyjęty niemalże z interpretacji Foucaulta, charakter. Władza nie tylko zakazuje, kontroluje seksualność, ale przede wszystkim kontrolując, inspiruje ją i organizuje.

Wskazywałam już na rejestrację przez Millett zróżnicowanych wersji polityki seksualnej Lawrence’a. Autorka zamyka jego twórczość pomiędzy dwoma biegunami. Na jednym z nich lokuje *Kochanka Lady Chatterley*, ów – jak to nazywa – powieściowy „akt skruchy” wobec kobiet, na drugim zaś – nowelę *The Woman Who Rode Away*, która wyraża ekstremum jego mizoginistycznych nastawień. W międzyczasie była *The Rainbow*, w której kultywacja macicy zastąpiła falliczny kult dominujący we wcześniejszych powieściach. W której nie to, co męskie, ale to, co kobiece, zostało uznane za najważniejsze. Pierwsze rozdziały tej powieści „wyśpiewują wieczną ko-

biecość, ku czci ziemi karmicielki, i są prawdziwym hymnem mistyki kobiecej" (s. 282).

Inna seksualna droga Lawrence'a, którą wytycza Millett, wiedzie go od matki do metresy, do kobiet, które należy „poślubić i opanować”, a następnie obejść się bez nich, „aby nawiązać związki homoseksualne, aby uformować alianse polityczno-seksualne z innymi mężczyznami” (s. 282).

Owe zróżnicowane projekty Lawrence'a mogłyby odsyłać do dwubiegowości, na którą wskazała Sylviane Agacinski, podkreślając odmiennność znaczenia „polityki płci” od „polityki samca” (a tak brzmiał we francuskim tłumaczeniu podtytuł *Seksualnej polityki: La politique du mâle*). Polityka płci – tak jak ją wyklada Agacinski – jest strategią prowadzenia pertraktacji, dochodzenia przez negocjacje do neutralizowania walki pomiędzy płciami, a przede wszystkim do unikania wojny między nimi.

To właśnie konieczność negocjowania relacji, zarazem naturalnej, koniecznej i konwencjonalnej, relacji, w której mieszają się potrzeba, solidarność i rozbieżności, nadaje stosunkowi między płciami wymiar polityczny⁴⁶.

Polityka płci w jakimś sensie kierowałaby Lawrence'em piszącym *Kochanka Lady Chatterley*. „Polityka samca”, w której chodzi o patriarchalną dominację – o wojnę z kobietą – pisze scenariusz *The Woman Who Rode Away*. Nowela ta, w niezwykle interesującej prezentacji Millett, odsłania kilka istotnych wątków.

Analizy Millett angażują się w toczącą się już wówczas polemikę dotyczącą pornografii. Jednakże powieść Lawrence'a wpisuje się w „bardziej egzotyczną” pornograficzność, „która jest zlokalizowana na Wschodzie albo pośród kultur pierwotnych, rzeczywistą lub zakładaną wzdrgą, jakiej ofiarami są kobiety, uzasadniającą seksualny sadyzm, stanowiący właściwy powód wybrania przez autora tej ramy” (s. 315). Nie chodzi więc Millett o egzotyczny pejzaż, w którym rozgrywa się akcja, ale o typ relacji władzy ustanowionej przez mężczyznę wobec kobiety i o jej efekty: „[...] są to szkody wyrządzone woli i duchowi, jest to poniżenie ofiary, która już nie może pretendować do godności ludzkiej istoty” (s. 315). Owo ekstremum poniżenia kobiety wiąże Millett z ekstremalną formą męskiej supremacji, jaką wykreował Lawrence w tej noweli: „[...] jest ona zabójcza, jest to totalna negacja seksualności, życia i płodności. Niemożliwe, aby stać się bardziej sterylnym” (s. 317). Konkluzja Millett wynika z wnikliwej analizy końcowych scen noweli, które prezentują spektakl powolnego mordowania

⁴⁶ S. AGACINSKI: *Polityka płci*. Przeł. M. FALSKI. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2000, s. 167.

kobiety. Oprawcy dlatego wykonują swój proceder precyzyjnie i bezbłędnie, że uosabiają właśnie istoty sterylne, oczyszczone z pożądania do kobiety. Dlatego ich ofiara może zostać sprowadzona do rzeczy. A pornografia „egzotyczna” nabiera zarazem właściwości pornografii „purytańskiej”. W tym miejscu, jak się zdaje, konkluzja Millett uzyskuje nadzwyczajną wagę: „[...] w tej apoteozie purytańskiej pornografii Lawrence separuje seksualność od seksu” (s. 316). Męska supremacja przybiera zatem, jak widać, ekstremalną formę w ściśle określonych warunkach. Jednym z nich jest męska sterylność.

Te Indiańskie erzatze przedstawiają apogeum męskości i nie mogą mieć stosunków z kobietami, albowiem przekroczyli oni to stadium. [...] Przez „męskość” rozumie Lawrence po prostu opresję, charyzmatyczną siłę, „coś pierwotnie samczego i okrutnego”, „starożytnego i dzikiego ludzkiego samca”. Jest to naturalnie nie do pogodzenia z jakąkolwiek aktywnością seksualną, byłoby bowiem niebezpieczne komunikowanie się z kobietą lub dawanie jej satysfakcji. Relacje tych mężczyzn z ich kobietą ofiarą mają charakter antyseksualny i antyseptyczny, właściwy jakiejś wyraźnej obsceniczności, zarówno przez ich arogancję i wyzwoloną nieludzkość (s. 316–317).

[...] Jest to formuła seksualnego kanibalizmu: podstawia się nóż w miejsce penisa i penetracji, jaskinię w miejsce macicy, stół ofiarniczy zamiast łóżka i otrzymujemy jakiś mord, który pozwala pozyskać moce ofiary (s. 319; podkr. — K.K.).

Millett próbuje czytać Lawrence’owską ideę separacji od kobiet, ucieczki w enklawy homoseksualizmu, jako symptom autora, a nawet jego syndrom lękowy, który pojawił się wraz z industrializmem, z ruchem wyzwolenia kobiet, z hasłami uwalniania seksualności kobiecej i emancypacji. Jednakże, jak przekonuje Millett, charakter relacji homoseksualnych jest u Lawrence’a

przede wszystkim polityczno-seksualny, i w rzeczywistości nie chodzi o silny i aktywny impuls homoseksualny. Prawdziwym problemem nie może być wcale problem miłości między mężczyznami, bo, wedle ogólnej reguły, Lawrence używał słowa „miłość”, rozumiejąc je wyłącznie jako „moc”; w swych ostatnich dziełach był zresztą na tyle uczciwy, żeby używać tego ścisłego terminu (s. 309).

Meandry projektów polityki seksualnej — „polityki samca” — ostatecznie prowadzą Millett do wniosku, że „prywatne jest polityczne”, co oznacza, że gdy „aparat genitalny” staje się zbroją, to mężczyzna wiedziony jest od ćwiczenia swojej władzy nad kobietami do ćwiczenia swojej władzy

w państwie, od seksu do polityki, od seksu do wojny. Demaskując „politykę samca”, otwiera się przestrzeń myślenia o całej społecznej strukturze społecznej i wpisanych w nią relacjach władzy.

Finał lektury Lawrence’a mógłby być zapewne ulokowany wśród typowych błędów psychobiograficznej krytyki, która, traktując tekst literacki jako *alter ego* autora, jako ekwiwalent symptomu autora, prowadziła ostatecznie do jego medykalizacji. Nie wymagając zbyt wiele od Millett, która i tak ustrzegła się w swojej analizie wielu potknięć Marie Bonaparte, i która jedynie wskazała na „deliryczną wyobraźnię autora”, wspomnę tylko, przy okazji, zasadę, na której – wedle Maxa Milnera – wspierała się hermeneutyka psychobiografii. Miała ona polegać na wyjaśnieniu genezy dzieła, odwołując się do zaburzeń autora, tak jakby psychoanalityk miał wyjaśniać zaburzenia u swoich pacjentów, wyświetlając ich przyczyny. Tymczasem, twierdził Milner, analiza nie polega na wyjaśnieniu pacjentowi źródła jego zaburzenia i na pokazaniu mu go. Analiza to ustanowienie wraz z nim, na poziomie języka i na poziomie tego, co przez język jest oznaczone, relacji, która się dokonuje za pośrednictwem przeniesienia. Taka relacja nie może zaistnieć pomiędzy analitykiem lub interpretatorem a tekstem. Bo nie może zaistnieć pomiędzy nimi żadna wymiana. A tym, kto ewentualnie mógłby podlegać w tej relacji przemianie, mógłby być tylko... analityk, czyli badacz⁴⁷.

Millett pracowała w obrębie pewnego paradygmatu – i jeśli przywołuje psychobiografię, to lokuje jej analizy w pewnym określonym historycznym kontekście. A w tym kontekście rozpoznawała ona bezbłędnie uwikłanie Lawrence’a w fikcyjne sceny, wśród odgrywających swe role, wymyślonych przez niego postaci. Wedle Millett, autor – gdyby posłużyć się analogią do psychoanalitycznego seansu, a taką przywołuje jej analiza – nie rozpoznając kontr-przeniesienia, staje się jednym z uczestników fikcyjnego scenariusza, rywalizuje ze swymi bohaterami, doświadcza różnorodnych emocji, czyniąc ze swych utworów jakieś „akty zemsty” ściśle wymierzone w swoich ufantazmowanych przeciwników. W *The Woman Who Rode Away*:

Deliryczna wyobraźnia Lawrence’a pozwoliła samcowi penetrować samicę za pomocą narzędzia śmierci, aby ukraść jej magię. Zakłada on, że rasy ciemnoskóre zazdroszczą Białym, którzy, w jego małej legendzie, „ukradli im słońce”, ale i on także jest zazdrosny, boi się, pragnie zabijać. W centrum seksualnej religii Lawrence’a jest akt *coitus* jako mord; jego ikonografią jest ludzka ofiara złożona z kobiety dla większej chwały i mocy mężczyzny. Ale, jako że moc seksualna nie może wydobyć niczego wielkiego z trupa, jest żałośnie oczywiste, że intencja tej fabuły jest czysto polityczna. Konwersja męskiego aparatu genitalnego w broń do-

⁴⁷ M. MILNER: *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris, SEDES, 1980.

prowadziła mężczyznę od seksu na wojnę. Ta perwersja seksualności, która stała się masakrą, albo nawet ta parodia i ta negacja seksualności wyjaśnia coś potwornego czy nawet obłędnego kryjącego się w tej noweli (s. 319; podkr. – K.K.).

Objawy mizoginii zwykło się tłumaczyć męskimi lękami przed nieznanym kobiecym, przed „kobiecością”; w takim samym trybie rozważa Millett jeden z aspektów lękowych, który – wedle niej – miał wpływ na seksualne wizje Lawrence’a, Millera i Mailera. Chociaż z różnym natężeniem negacji, to jednakowo intensywnie reagowali oni na ruch feministyczny. Lawrence’owi rewindykacje feministek się nie podobają, natomiast Miller ma już dla nich tylko pogardę.

Lawrence miał do czynienia jeszcze wciąż z osobami; Miller czuje się już na tyle wolny, aby o nich mówić tak, jakby chodziło o przedmioty. Zamienia po prostu kobietę w „cipę”: w rzecz, towar, materię (s. 324).

Całą trójką kieruje obsesja, że rewolucja seksualna i hasła emancypacji spowodują rozproszenie seksualnej dwubiegunowości. To między innymi lękowy syndrom Mailera przed feminizacją Ameryki produkuje koszmary wojny i karmienie się ich ofiarami jako antidotum na pacyfizm, feminizację męską, homoseksualizm i onanizm. Z tego samego źródła (nieświadome impulsy) czerpie swoją argumentację najbardziej wyraziście prezentowany w powieściach Mailera związek pomiędzy seksem i wojną – doświadczenie seksualne tworzy analogię do ekscytacji zabijaniem: „[...] zabójstwo jest seksualne a seksualność jest zabójcza” (s. 345).

Seks jest wojną i wojna jest seksualna. Czy można zaprzeczyć „temu fizycznemu rdzeniowi życia”? Pozornie związek seks – przemoc nie jest prostą metaforą; wyraża on przekonanie co do natury tych dwóch fenomenów (s. 345).

Lęk przed genderowym chaosem staje się zasadny, gdy relacje pomiędzy płciami nie są już ujęte ani w ramy „polityki samca”, ani tym bardziej polityki płci, ale podlegają prawom i strategiom wojennym. Wówczas ktoś (oni albo one) musi zostać martwy na pobojożywie.

Cora Kaplan zanotowała w związku z prezentowaną przez Kate Millett moralnością:

Naznaczona jest ona, pośród innych rzeczy, jakimś skrajnym niesmakiem wobec ponownego zaostrożenia się sadomasochistycznych elementów seksualności, choćby uprawianych „dla zabawy”⁴⁸.

⁴⁸ C. KAPLAN: *Radical Feminism and Literature...*, s. 167.

Dzisiaj „mniej modne stało się promowanie jakiejś »poprawnej« seksualności feministycznej, tak, że nie jest już ważne czy jest się [kobietą] klitoralną i/lub gejem w przeciwieństwie do [kobiety] waginalnej i normalnego [mężczyzny], większość tych morałów uchodzi za powierzchowne i naiwne, w szczególności w odniesieniu do literatury”⁴⁹.

Kaplan mogła sięgnąć po nieprzyjemne tony dlatego, że „problem klitoralny” w analizie Millett skwitowała, pisząc o jej zapożyczaniu od ówczesnych wolnościowych ruchów seksualnych i ich haseł. Tymczasem problem ten został przez Millett „wyjęty” z tekstów Lawrence’a. I być może stanowi świadectwo „zapożyczeń” autora?

Istotniejsze jest jednak to, że, odwołując się do ironii, Kaplan pomija pojęcie homologii, które wiele wyjaśnia w tym przypadku, a które sama w swojej recenzji przywołała jakby mimochodem, nie czyniąc z niego jednak użytku. A Millett wprowadza w ruch mechanizm homologii. Praktyki seksualne (obrazowane w tekstach literackich) rozpatruje jako homologiczne (analogia struktur) wobec wszelkich innych praktyk patriarchatu. Struktury władzy (szczególnie w tekstach Mailera) są czytane przez nią jako repliki relacji pomiędzy mężczyznami i kobietami. Makrostruktury praktyk seksualnych odbijają mikrostruktury polityki seksualnej. I jeśli Kaplan marginalizuje „problem klitoralny”, to tak, jakby marginalizowała toczoną od lat 60., a niedawno na nowo uaktywnioną, walkę z kliteroktomią, która wiązała się także z walką o przywrócenie kobietom prawa do seksualnej rozkoszy (klitoralnej także), odcinając ją – rozkosz – od przymusów reprodukcji (symbolizowanych przez waginę). Kliteroktomię i jej funkcjonowanie w patriarchacie opisała Mary Daly w *Gyn/Ekology*:

Androkracja jest Państwem okrucieństwa, w którym okrucieństwa są normalne, zrytualizowane i powtarzalne⁵⁰.

Kiedy w analizie powieści Lawrence’a Millett zwraca uwagę na wyłączenie przez mężczyznę kobiecej *clitoris* z aktu seksualnego – Mellorsa nudziło niepomnie obcowanie seksualne z żoną, należącą do owych „starych zrzęd, które mają dzioby między nogami” – to nie tylko ma na uwadze tematyzację *clitoris*, ale jeszcze jej status – status *signifiant* seksualności kobiecej (wypartej przez Mellorsa/Lawrence’a). Seksualności, która wskazuje na sposób postrzegania i kreowania kobiecości zarówno w tekstach literackich, jak i w kulturze.

Uwagi Gayatri Spivak, piszącej o kliteroktomii, można odnieść do analiz Millett. Zauważa ona, że „kliteroktomia może być uznana za metonimię

⁴⁹ Ibidem, s. 168.

⁵⁰ M. DALY: *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism. With New Intergalactic Introduction by the Author*. Boston, MA, Beacon Press, 1990, s. 155.

tego, jak jest definiowana kobieta (w obrębie naszej »macicznej organizacji społecznej«)”⁵¹. Jej podporządkowanie w relacjach seksualnych przedstawia, na zasadzie homologii, całość struktury społecznej opartej na tych samych relacjach.

Nawet Ruthven, zwykle powściągliwy w manifestowaniu swej zgody na melanz hasel ruchu feministycznego ze strategiami lektury krytyki feministycznej, tym razem pisze w tonacji pozytywnej:

Wyciąganie homologicznych przedstawień [...] stanowi część semiotyki feministycznej, która badając, jak mężczyźni i kobiety czytają się nawzajem, ukazuje tutaj niektóre ze sposobów „wpisania” opresywnej, androcentrycznej koncepcji seksualności kobiecej w praktyki kulturowe, które manifestują się nie tylko w dosłownych okaleczeniach ciała kobiecego, ale również w owych okaleczeniach symbolicznych, które najpierw wyznaczają normy seksualności kobiecej, a następnie zaliczają odstępstwa od nich do „dewiacji lesbijskiej” albo do heteroseksualnej „nimfomanii”⁵².

„Morały” Millett – jak przekonywała Kaplan, usuwając je do lamusa – odżyły na nowo w pamiętnikach kobiet afrykańskich, w burzliwych dyskusjach publicznych, w prze-pisywanych historiach o symbolicznych okaleczeniach córek przez matki, samookaleczeniach Kopciuszków⁵³.

Nieświadome w polityce seksualnej dochodzi najpełniej do głosu w Millettowskiej analizie twórczości Geneta. Przenikało ono także interpretację *The Woman Who Rode Away*, kiedy Millett pokazywała, jak nierozwiązane (bo pozostające poza świadomością) poczucie winy białego człowieka zostaje przeniesione na kobietę („grzechy Białego imputowane są »jego kobiecie«” – s. 313). Nie odwołując się do samego pojęcia, Millett opisała mechanizm wytwarzania przez zbiorowość i przez (nieświadomego owego mechanizmu) Lawrence’a – „kozła ofiarnego”.

W zestawieniu z Lawrence’em Genet okazuje się interpretatorem współczesności godnym *Mitologii* Barthes’a. Wypowiedź Millett zasługuje na to, aby ją zaprezentować bez skrótów:

Genet, który widzi dalej [od Lawrence’a – K.K.], bierze pod uwagę, że gwałt na białej kobiecie nie jest w rzeczywistości niczym innym jak ucieleśnieniem marzenia Białego. Ten maniackalny mit jest zarazem przyczyną i pretekstem dla wszystkich tych okropności, które zaludniają

⁵¹ G. SPIVAK: *French Feminism in an International Frame*. „Yale French Studies” 1981, no. 62, s. 183.

⁵² K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction...*, s. 48.

⁵³ Zob. K. SZCZUKA: *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków, eFKa, 2001.

naszą narodową przeszłość, kiedy pan mścił się za zabicie lub rzekome zgwałcenie „swej kobiety”. Także w sztuce Geneta *Murzyni* czarni „akto-rzy” odgrywają „zabójstwo białej kobiety” przed swoją białą publicznością, ponieważ wiedzą, że nie mogliby zaoferować lepszej rozrywki tym ludziom, którzy zresztą są również ich sędziami. Kiedy okazuje się, że to zabójstwo jest złudzeniem – że nie ma nic pod „katafalkiem”, że Murzyni zabili obiegowe wrażenie, jakąś ideę, to znaczy sam biały kolor – biały trybunał wpada w szaleńczy gniew: „Zabiliście nas, nie zabijając nas” – wyje. Genet wystudiował nie rzeczywistość rasistowskiego lub seksualnego gwałtu, ale jego psychiczną bazę, mitologię politycznego systemu (s. 313–314).

Studium o Genecie można nazwać analizą (psychoanalizą) psychologii grup mniejszościowych, mniejszości seksualnych, a także zmarginalizowanej połowy ludzkości, połączonych wspólnym statusem: poddania opresji. Albowiem – przekonuje Millett – „opresja kreuje psychologię tego, kto jej podlega”.

Marksizm, chociaż trafnie przeanalizował sytuację ekonomiczną i polityczną tych ludzi, często zaniedbywał, może dlatego, że się tym martwił i kłopotał, obserwację, do jakiego stopnia opresjonowani są zdeprawowani przez swoją sytuację, jak bardzo zazdroszczą swoim panom i jak bardzo ich podziwiają, jak bardzo są skażeni przez ich idee i ich wartości, jak bardzo postawa wobec siebie samych jest podyktowana przez tych, którzy nad nimi dominują (s. 380).

Dlatego Millett podkreśla wagę psychologicznej i politycznej diagnozy Geneta. Ten zaś przedstawiając paradoksalność postawy opresjonowanych, którzy miast solidaryzować się z sobą, zwalczają siebie nawzajem i nienawidzą siebie samych, jednocześnie wskazuje sposób, w jaki mogą odnaleźć wolność i potwierdzić w gniewie swoje „ja” i swoją solidarność.

Jeśli kobiety – także jako czytelniczki – uwewnętrzniły ową psychologię opresjonowanych, to stoi przed nimi zadanie wyzwolenia się spod jej wpływu. Warunki pozwalające zaistnieć nowej czytelniczce artykułuje wyłożona nie wprost konkluzja Millett, jaką opatruje ona lekturę Geneta:

Sztuki czasów jego dojrzałości są studiami na temat tego, co można by nazwać mentalnością kobietą albo skolonizowaną przez uwewnętrzzoną opresję, która musi siebie podbić, zanim siebie uwolni (s. 381; podkr. – K.K.).

Krytyczki, występujące z pozycji bardziej czy mniej marksistowskich, nie mogły przystać na „rewolucję” Millett, która miałaby odbywać się nie z bronią w ręku, nie w imię walki klas, ale przez przekształcenie struktur

politycznych i kulturowych, przekształcenie, które pozostawiała ona w gestii „ludzkiej inteligencji kreatywnej”. Zgodnie z przekonaniem, że każda przemoc ma zawsze znamiona autodestrukcji.

Albowiem realnie zmodyfikować jakość życia – pisała w *Postłowi* – to znaczy przetransformować osobowość, a nie można tego dokonać, nie uwalniając ludzkości spod tyranii kategorii socjoseksualnych i spod obligacji przystosowywania się do seksualnego stereotypu; to jest tak niezbędne jak zniesienie kast rasowych i klas ekonomicznych (s. 394).

I dzisiaj, po blisko 40 latach od momentu ukazania się *Seksualnej polityki*, nie możemy zaprzeczyć, że *gender* – czy tego chcemy, czy nie chcemy – staje w centrum polityki płci i polityki w ogólności. Także w centrum strategii lekturowych. Podobnie jak proliferacja seksualności i ludzkiej podmiotowości.

Analizy Millett otwierają pytania i problemy, które między innymi wyowiada S. Agacinski:

Czyż inna płęć nie jest dla każdego najbliższym obrazem *obcego*? Sprawą politycznie najwyższej wagi jest więc wiedza o tym, w jaki sposób różnica płci jest akceptowana bądź negowana – ponieważ od tego, w jaki sposób myśli się o *innej płci*, zależy to, w jaki sposób myśli się o *innym* w ogóle⁵⁴.

Chociaż Lynne Pearce była już przeze mnie przywoływana, to jeszcze raz oddaję jej głos, albowiem jej lektura *Sexual Politics* uświadomiła mi, że wykonałam, podobnie jak moje poprzedniczki, „zawężoną” prezentację książki K. Millett. Zaabsorbowana wątkami, które persewerowały przez recenzje, pominęłam fazę „rewolucji seksualnej”, którą ilustrowała Millett, analizując twórczość trzech autorów: Thomasa Hardy’ego, George’a Meredith’a i Charlotte Brontë. W szkicu Pearce znajduję wyjaśnienie wymazania tego fragmentu tekstu Millett przez recenzentki. Otóż historia lektur *Sexual Politics*, opowiedziana przez Pearce z wnętrza sceny, na której się rozgrywała, ma swoje, jak się okazuje, racjonalne i paradoksalne uzasadnienia. Książka Millett została przyswojona przez wydziały literatury anglojęzycznej głównie ze względu na lektury Lawrence’a. Identyfikowano ją z XX wiekiem, a zatem z tekstami reprezentującymi fazę kontrrewolucji: „[...] wnioskiem było, że polityka seksualna czytania stanowi strategię do stosowania wobec męskich pisarzy, jak Lawrence, którzy świadomie promowali opresję patriarchalną” (s. 24)⁵⁵. Pearce jest przekonana, że wiele

⁵⁴ S. AGACINSKI: *Polityka płci...*, s. 11.

⁵⁵ L. PEARCE: *Kate Millett „Sexual Politics”...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

z oskarżeń uległoby neutralizacji, gdyby uwzględniono dokonane przez Millett analizy tekstów fazy rewolucji seksualnej. Jednakże entuzjazm, także medialny, dla scen odsłaniających seksizm modernistów spowodował „zawężoną interpretację projektu Millett”. Te zatem aspekty jej książki, które pracowały na jej czytelniczy sukces, spowodowały, że na drugi plan usunęły się zniuansowane analizy tekstów reprezentujących rewolucję seksualną, ściągając na autorkę liczne oskarżenia.

Pearce przeciwstawia kontestacjom Millettowskiej strategii lekturowej, jej obsesji odsłaniania seksizmu pisarzy, istotne spostrzeżenie autorki *Sexual Politics*: że literatura lat 1830–1930 odbija ambiwalentny stosunek twórców do seksualnej rewolucji. I właśnie owo niezdecydowanie autorów uczyni Millett drogowskazem dla swej praktyki lekturowej. T. Hardy, G. Meredith, Charlotte Brontë zostają zaprezentowani jako „światli, nawet jeśli zdezorientowani i niezdecydowani w swoim przedstawianiu związków pomiędzy płciami” (s. 20). Na przykład T. Hardy, portretując bohaterkę swej powieści *Juda nieznany* (*Jude the Obscure*), Sue, „choć ją dostrzegał, lecz w pełni nie rozumiał społecznych i psychologicznych sił działających w Nowej Kobiecie” (s. 20). Czytając powieść Hardy’ego z perspektywy feministycznej, Millett – co docenia Pearce – wydobywa z niej ważne wątki. Bohaterka, uwikłana w instytucje Kościoła i małżeństwa, buntuje się przeciw nim, aby w finale wycofać się ze swej rewolty. Sondując „psychologiczne” efekty oddziaływania patriarchy na osobowość kobiet, Millett akcentuje wspólny dla grup opresjonowanych mechanizm, który polega na tym, że ich uczestnicy pogrążają się w „samonienawiści i pogardzie”.

Swą lekturę *Egoisty* (*The Egoist*) George’a Meredith’a i *Villette* Charlotte Brontë rozwija Millett, rozważając znaczenia szczęśliwych zakończeń fabuł małżeństwem. Finalizacja przez Charlotte Brontë romansu w *Villette* zyskuje aplauz i postrzegana jest jako „ekspresja prawdziwej rewolucyjnej wrażliwości”. Fabuła, która „uwalnia” od małżeństwa Lucy Snowe, „dekonstruuje” bowiem utrwaloną literacką konwencję, nakazującą łączyć ślubnym węzłem romansową parę, a tym samym funkcjonującą jako ideologiczny nośnik patriarchalnej polityki seksualnej.

Poza aplauzem Millett – manifestującym jej skłonność do bardziej pozytywnej lektury powieści napisanej przez kobietę niż przez mężczyznę – Pearce dostrzega przecież drugą kwestię, którą musi rozwiązać autorka *Sexual Politics*. Dotyczy ona wnikania w intencję autorską.

Pearce zauważa, że to nie tyle Hardy jest niezdecydowany, kiedy jako pisarz waha się między fascynacją a przerażeniem emanacją kobiecego witalizmu, ile sama Millett rzutuje na jego powieść własne niezdecydowanie.

Hardy mógł sobie pozostawać ambiwalentny w reakcji na rewolucję seksualną, ale to nie przesłania faktu, że własne stanowisko lekturowe

Millett — częściowo intencjonalistyczne, częściowo mimetyczne — jest równie niepewne (s. 21).

A dzieje się tak dlatego, że zakłada ona, iż seksualna polityka może być bezpośrednim „odbiciem rzeczywistości”. Musi sobie odpowiedzieć na trudne pytanie: „czy powieści nieświadomie odbijają patriarchalne społeczeństwo”, czy też należy je traktować jako „świadomą jego krytykę” (s. 46)? Musi także zdecydować, w jakiej roli obsadzić autora w jego relacji z tekstem i jaką rolę nadać tekstowi w jego relacji z patriarchatem. Od odpowiedzi na owe przymusy zależy bowiem jej ocena analizowanych tekstów literackich i ich autorów: jeśli krytykują patriarchalne mechanizmy, wówczas mogą zyskać miano „protorewolucyjnych”, jeśli jedynie je „odbijają”, wówczas zarzuca się im „konserwatyzm”.

Owa tradycyjnie brzmiąca wiwisekcja strategii lekturowej Millett — niczym echo do znudzenia powtarzanych jej błędów i potknięć — ma swój pozytywny namysł i cel. Próbuje bowiem nie oskarżać, ale znaleźć pozytywne wyjście z lekturowych pułapek Millett.

Lynne Pearce, odwołując się do własnego doświadczenia czytania *Tessy d'Urberville* Hardy'ego i *Wichrowych wzgórz* Charlotte Brontë, rozpoznając w niezdecydowaniu Millett własne przygody z tymi dwoma utworami, odnotowuje garść sugestii. Czyni to dlatego, że pragnie odzyskać dla badań literackich zapoznaną kategorię polityki seksualnej.

A zatem proponuje rezygnację z identyfikacji autora z narratorem, z odniesień do „tekstu” autorskiej biografii — reasumując: z poszukiwania intencji zadowolnionej gdzieś poza tekstem literackim. Niczym uczennica Reader-Response Criticism zmienia akcenty, przemieszczając uwagę z autora na czytelnika.

Sugeruje, że seksualna polityka jakiegoś tekstu może być analizowana zupełnie adekwatnie bez koniecznego brania autora w rachubę. Przyznając, że to czytelnik, a nie autor narzuca strukturę analizowanym tekstom, jest możliwe, aby dokonać radykalnych stwierdzeń na jego rzecz, nie sugerując, że są one w jakiś sposób ostateczne (s. 47).

Wybór krytycznej pozycji zależy — wedle Lynne Pearce — od decyzji interpretatora-czytelnika. Sama swoją lekturę Hardy'ego i Charlotte Brontë rozwinęła, adaptując sugestie współczesnych feministycznych socjalistycznych krytyczek. Można zatem wyzbyć się lęku przed instancją autorską, ale także przed zrzuceniem odpowiedzialności z czytelnika na autora. W tym celu należy niezbywalnie przemyśleć relacje pomiędzy tekstem a ideologią. Bezcenne okazują się dla Lynne Pearce uwagi Penny Boumelhi, autorki książki poświęconej Hardy'emu *Thomas Hardy and Women* (Brigh-

ton 1982). Boumelha inaczej niż Millett traktująca tekst literacki – jako „odbicie” ideologii – zauważa, że:

Produkuje [on], reprodukuje i transformuje elementy ideologii, czyniąc z nich własne efekty literackie. „Historia” w tekście nie stanowi odbicia ani zdublowania historii rzeczywistej, lecz przedstawia pewne ustalone ideologicznie doświadczenie historii rzeczywistej⁵⁶.

Ten typ lektury – przekonuje Pearce – próbowała wykonać Millett wobec tekstów wpisanych w fazę rewolucji seksualnej. Został on jednak wyciszony. Wybrano hałaśliwą scenę czytania, którą wywiedziono z jej analiz autorów etapu kontrrewolucji.

1.4. W dwadzieścia lat później...

Kiedy w 1990 roku redakcja „Modern Language Association” poprosiła feministki akademickie, działaczki ruchu feministycznego, pisarki, dziennikarki i redaktorki, zaangażowane w feministyczne początki buntu lat 60. i 70. w Stanach Zjednoczonych, o odpowiedź na pytanie: które z książek dwadzieścia lat temu zmieniły twoje życie?, nie podejrzewano, że stawiając to pytanie, inicjuje się nowy „gatunek” krytycznej wypowiedzi. Jego zawartość mieści się w formule: „w dwadzieścia lat później” (wielokrotnie będę do niej nawiązywać).

Rok później „Women’s Studies Quarterly” (Winter 1991, nr 3/4) przedrukował tamte teksty, dodając znamieny i ważny suplement zatytułowany: „*Sexual Politics*”: *Twenty Years Later*. Florence Howe w krótkiej notce objaśnia pochodzenie trzech wypowiedzi: Catherine R. Stimpson, Alix Kate Shulman i Kate Millett. Po raz pierwszy wysłuchały ich uczestniczki spotkania konferencyjnego w czerwcu 1990 roku. Odkryło się ono w Rutgers University przy okazji „Berkshire Women’s History Conference”, której panel miał świętować dwudzieste urodziny i nowe wydanie *Sexual Politics*. Howe nazywa owo spotkanie „jednym z najbardziej uderzających wydań 1990 roku” (s. 30)⁵⁷. Odnotowuje niezwykle zainteresowanie nim zarówno wśród „starej feministycznej gwardii”, jak i wśród młodego pokolenia feministek.

⁵⁶ P. BOUMELHA: *Thomas Hardy and Women...*, s. 26.

⁵⁷ „*Sexual Politics*” *Twenty Years Later*. „Women’s Studies Quarterly” 1991 (Winter), no. 3/4, s. 30–40. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach (poszczególne wypowiedzi nie mają tytułów).

Pomijając fakt, że wystąpienia Catherine R. Stimpson i Alix Kate Shulman mają odświeżny charakter, że łączy je nostalgia za czasami „siostrzałości”, że próbują „reanimować” aurę tamtych rebelianckich czasów, warto na chwilę zatrzymać się nad kilkoma wątkami, które podejmują także kwestie merytoryczne w odniesieniu do *Sexual Politics*.

Stimpson zaczyna od szkicowego zarysu czterech odmian „reputacji” *Sexual Politics*. „Najpierw jest jakieś odczucie straty jej znaczenia” (s. 31). Nawet nazwisko Millett bywa wymawiane z opuszczeniem ostatniego „t”. Drugi typ reputacji ukształtowały media: „[...] na przykład, na okładce niedawnej edycji Ballantine’a, ponad wschodzącym czy zachodzącym słońcem, są słowa »TO klasyka feminizmu«, jakby był tylko jeden taki tekst” (s. 31). Trzecia odmiana reputacji tej książki żyje we wspomnieniach tych, którzy w 1970 roku przeczytali *Sexual Politics* i „doświadczyli konwersji”. Z kolei czwarta – akademicka – reputacja pochodzi z publikacji Toril Moi *Sexual/Textual Politics...* z 1985 roku. Catherine R. Stimpson wybiera z niej fragment, w którym szczególnie przyciąga ją formuła Moi opisująca styl Millett:

Jako czytelniczka Kate Millett nie jest złośliwa albo uległa, albo wytworna. Jej styl jest stylem *praktycznego dziecka ulicy*, gotowego rzucić wyzwanie autorytetowi autorskiemu na każdym kroku. Jej podejście niszczy przenikający wszędzie obraz czytelnika-krytyka jako zakładnika, kobiecego odbiorcy dyskursu autorytarnego. Metafora dziecka ulicy unicestwia spryt i wyrafinowanie Millett, ale dziecko ulicy, dziecko Zaułka, to emblemat śmiałości Millett (s. 31).

Drugą część swojej refleksji Stimpson zaczyna słowami: „Dziś chcę chwalić tę książkę, ten sławny tekst” (s. 31). Akcent pada na te aspekty narracji Millett, które zostały zlekceważone przez recenzentki. Ponieważ wypowiedź Stimpson jest niewielkich rozmiarów, można jedynie z tych, na jednym oddechu wymienionych, komplementów wyczytać jej polemiczność wobec poprzedniczek. Od razu trzeba powiedzieć, że wielokrotnie powtarzany zarzut dotyczący „ortodoksyjności” Millett zostaje podważony: w dwadzieścia lat później postrzegana jest jako pisarka „podzielona”, „rozdarta przez niepokój i wątpliwości” – postmodernistka. Millett „rewolucyjna utopistka” jest zarazem, paradoksalnie, ironistką, która pokazuje możliwości ironii jako „wywrotowego tonu”. Tak po de Manowsku odczytana przez Stimpson funkcja ironii kieruje ją ku diagnozie „cudownego epistemologicznego sceptycyzmu” jako gruntu dla myślenia Millett.

To jest sceptycyzm – wyjaśnia – co do poszukiwania źródeł, sceptycyzm co do poszukiwania seksualnej różnicy. Wierzysz bowiem, że tak zniszczyliśmy naturę przez kulturę, że nigdy nie możemy poznać natury, jedynie naszą kulturową konstrukcję seksualnej różnicy (s. 31–32).

Praca Millett po raz pierwszy formułuje teorię polityki seksualnej, ale także, co dla wielu mogłoby być mniej oczywiste, podaje koncepcję genderu rozumianego jako konstrukt społeczny. Nazywać Millett esencjonalistką, to odbierać jej miejsce wśród społecznych konstrukcjonistów.

W końcu – zaproponowałaś czytanie historii, czytanie minionych 160 lat w Anglii i w Stanach Zjednoczonych, gdzie zobaczyłaś, jak rewolucja obyczajowa się zaczynała, stając się rewolucją seksualną, a następnie początek kontrrewolucji. We wszystkim tym wiedziałaś, że *gender* nie jest jedyną strukturą, że struktury genderu i struktury rasy są nierozłączne w analizie i ocaleniu naszej polityki (s. 32).

Lokacja Millett w pobliżu Nowego Historyzmu i postkolonializmu wyciąga *Sexual Politics* z antykwariatu i przesuwą ją na półki w księgarniach.

Imponująco wybrzmiewa finał wypowiedzi Stimpson, w którym użyte słowo „szczodrośliwość” aluzyjnie odnosi do biblijnej „szczodrośliwości”. *Sexual Politics*, stawiając wiele pytań, pyta także „o naturę szczodrośliwości w czytaniu” (*the nature of generosity in reading*).

To jest coś więcej niż sprawa dalekosieźnej, wprowadzającej narrację wyobraźni – to jakaś szczodrośliwość świadomości, by tak rzec. Szczodrośliwość również oznacza, że jesteśmy gotowe wybaczać – nie żeby nie widzieć, nie żeby darować – ale wybaczać pewne błędy. W niektórych przypadkach, zgoda, *Sexual Politics* zapomina kobiety, z wyjątkiem tych, które są ofiarami, zapomina lesbijki. Tak, *Sexual Politics* nic nie wie o teoriach, które mogłabyś czytać po francusku czy niemiecku, czy włosku w latach 60. Wszystko to może być niekorzystne. Ale Kate Millett zasługuje na naszą najwyższą szczodrośliwość, bo która z nas nie cieszy się, że *Sexual Politics* została napisana i która z nas nie chciałaby jej napisać? (s. 32).

Przywołana w końcowym, retorycznym pytaniu Carolyn Heilbrun (zapisywała podobnie sformułowaną myśl) – zapewne też jako lesbijka – złożyłaby swoją sygnaturę pod apelem o szczodrośliwość. Tym bardziej, że była autorką jednej z najbardziej wnikliwych i przychylnych recenzji książki. Słuchaczką owego apelu była Kate Millett, która nie ukrywała swojego serdecznego związku z przyjaciółką.

Alix Kate Shulman wspomina atmosferę pierwszych lat, która towarzyszyła drugiej fali feminizmu, temu momentowi, w którym *Sexual Politics* się ukazała. Jej retoryka próbuje uchronić od zapomnienia emocjonalność tamtych czasów, nadać im znamie niezwykłości. Stąd mowa o „namiętności”, „radosnym podnieceniu”, „energii” dla twórczej inwencji, odrodzenia, dla

poczucia, że kobiety dają początek „nowej erze”, że mogą „zmienić postać świata”. Podobnie rysuje się główny motyw książki Millett: „przewrócić świat do góry nogami”. „Teoria – wówczas – była zamierzona jako przewodniczka polityki; teoria i działanie były jednym” (s. 33). Świat – nowy świat – stawał się podczas spotkań w Nowym Jorku od 1967, stawał się w pierwszym marszu feministek w roku 1970. Kółka dyskusyjne, czasopiśma („Up from Under”, „It Ain’t Me Babe”, „Majoraty Report, Off Our Backs”, „Women: A Journal of Liberation”, „Aphra”, „RAT”, „Big Mama Rag”), uliczne teatry – to był czas hałasu i także „książka Kate zrobiła dużo hałasu” (s. 33). Jej wydanie towarzyszyło pierwszej sierpniowej masowej demonstracji ruchu kobiecego. Wśród uczestniczek była Kate Millett, „której kluczowa książka właśnie odpaliła ładunek, który wybuchnął kontrowersją w całym kraju” (s. 34). Boje o *Sexual Politics* stanowiły ważną część debat politycznych w samym ruchu. Inspirowały także konkretne działania.

Odtwarzając euforię lat 70., Shulman wypowiada nadzieję, że tak jak przedstawicielki drugiej fali feminizmu zaprosiły na demonstrację roku 1970 działaczki pierwszej fali, z okazji pięćdziesięciolecia sufrażystek, tak również, być może, i one doczekają się gestu ocalającego ich pamięć od reprezentantek „trzeciej fali”. „Pocieszałam się powracającym marzeniem, że któregoś dnia, jak te starsze od nas, i my też mogłybyśmy zostać odkryte na nowo w wieku bardzo starych, trzęsących się staruszek, jako relikty ocalone ze sławnej drugiej fali ruchu kobiecego, z odległej przeszłości. Nasze książki, do tego czasu wyczerpane, rozsypujące się na półkach bibliotecznych, zostałyby odkryte przez trzecią falę feminizmu i młodych historyków, tak jak my odkrywałyśmy dzieła pierwszej fali, jako dowód i świadectwo, do czego dochodziło przedtem” (s. 35). Jej nadzieja konfrontowała się przecież z gorzkim wyznaniem Kate Millett, że kiedy nie mogła znaleźć wydawcy dla swej nowej książki *The Loony Bin Trip* (w końcu wydała ją Simon and Schuster), a *Sexual Politics* została wyczerpana, to czuła się tak, „jakby »nigdy nie pisała« i nigdy już nie mogła być wydana” (s. 35).

Shulman podkreśla „organiczny” związek pomiędzy tonacją nowego, rodzącego się ruchu a retoryczną tonacją *Sexual Politics*. Publikacja diagnozująca mechanizm polityki płciowej „była rzuconą rękawicą, potem pociśkiem w bitwie, i odpalałyśmy go tak często jak tylko mogłyśmy” (s. 35).

Ta książka jest głównie atakiem (albo, powinnam powiedzieć, kontratakiem) eksponującym pewne mity i założenia patriarchalnej kultury i jej obrońców. To jest próba usunięcia gruzu przez interpretowanie przeszłości, aby wytyczyć nowy grunt pod przyszłe badania feministyczne (s. 36).

„Skwarna energia”, „wyważona olimpijska pogarda” wpisana w retorykę *Sexual Politics* działała niczym „środek pobudzający”.

Dla generacji, w której nauka zastąpiła manifesty, beznamietność określa namietność, a refleksja jakoś osłabiła działanie, *Sexual Politics* może dać w porę jakiegoś kopniaka (s. 36).

Wypowiedź Kate Millett – głównej bohaterki panelu – zaskakuje surowością tonu i tylko zmienność rytmu zdań akcentuje zwrotne momenty jej opowieści. Millett nie polemizuje z recenzjami książki, tak jak to będą czynić autorki późniejszych publikacji: „dwadzieścia lat później”. Zresztą aura jest szczególna – świąteczny wieczór i tłum zappełniający salę. Snuje swoją narrację o tym, jak pisanie *Sexual Politics* zmieniło jej życie, o tym, jakie okoliczności współtworzyły jej pisanie. Splata z sobą zdarzenia, które złożyły się na jej egzystencjalne doświadczenie tamtego momentu. Incipit jej wystąpienia brzmi mocno:

To zdarzyło się, ponieważ zostałam wyrzucona (s. 37).

I znaczna część jej wspomnień krąży wokół strajku na Uniwersytecie Columbia. W maju 1968 roku była już po prezentacji projektu pracy doktorskiej, była studentką i nauczycielką – wykładowcą angielskiego w Barnard College – była także pacyfistką, protestującą przeciw wojnie w Wietnamie i jedną z walczących o amnestię dla strajkujących studentów. „Strajk odmienił Columbię”.

Akademia zaznaczała swój autorytet, odsunęła się od rządu i biznesu, istniała przez chwilę wedle własnych pojęć. Intelktualne wartości stały się tak prawdziwe, jak zapamiętałam je na Oksfordzie (s. 38).

Ale tylko przez chwilę: ciąg wymienionych przez nią zdarzeń łamie euforię:

Strajk był w maju; Nixon został wybrany w listopadzie; Barnard wyrzucił mnie przed Bożym Narodzeniem. [...] Życie zatrzymało się (s. 38).

Chwilowe załamanie: martini w ciągu dnia, łzy, poczucie klęski i pocieszenia Fumio – japońskiego rzeźbiarza, z którym wówczas splatała swoje intymne życie.

Przegrałam swoją profesję – mówiła – ale wciąż mogłam pisać ten cholerny doktorat (s. 38).

I pisała. W międzyczasie rzeźbiła, przeniosła się do Nowego Jorku, aby w końcu powrócić do Columbii. Musiała znaleźć kogoś, kto zgodziłby się kierować przewodem doktorskim. I szczęście zaczęło jej sprzyjać.

Od tego momentu wystąpienie Millett zmienia temat. Pisarka dziękuje: Stevenowi Marcusowi za intelektualną opiekę i upór w domaganiu się dowodów na zapisane w pracy tezy, wydawczyni Betty Prashker za uczenie cierpliwości w adiustacji tekstu. Dług wdzięczności spłaca Fumio, dedykując mu *Sexual Politics*, i kobietom: uczestniczkom debat, dyskusji, studentkom. Na tych spotkaniach – jak wspomina – każdy szczegół teorii patriarchy był omówiony, przygotowany i wytworzony.

I miałam ich wsparcie i towarzystwo, ich intelektualną energię przenikającą mnie tak czynnie, że czułam, że układałam to dla nas wszystkich, byłam skrybą wielu (s. 39).

Wówczas też pojawiły się pierwsze projekty założenia *women's studies*. „To były dni tysiąclecia” (s. 40). Książka ukazała się w momencie nasilonych akcji i demonstracji ulicznych, obchodów pięćdziesięciolecia sufrażystek. „To był dobry moment – podsumowuje Millett – a dalej to już wiadomo, co i jak było”.

Była cyrkularna historia wyzwolenia kobiet: od zysków do strat. I jest. W finale oddaję głos Millett:

Zobaczyliśmy prawie, jak poprawka o Równości Praw bez względu na płeć przeszła, a następnie została znów odbita, aborcja wygrała, a następnie niemal upadła – prawo kobiety do wyboru, czy mieć dziecko, czy nie, stało się kolejny raz czymś, o co głównie wyklócają się mężczyźni. Więc wiemy, to jest długa droga, najstarsza walka; wiemy, że jako feministki obecnie stoimy w jednym, wciąż żywotnym, alarmującym momencie, pośród lat rozciągających się za nami i przed nami. Niepowodzenie jest niemożliwe: Susan B. Antony powiedziała to nam. O ile to nie jest łatwe, to zawsze jest ciekawe. I praca powiększania ludzkiej wolności jest tak piękną robotą, że mamy szczęście, żeśmy ją dostały (s. 40).

2. Judith Fetterley: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1977)

2.1. Literackie strategie polityki seksualnej, androtekst i jego projekty kobiety-czytelniczki

Pierwszym efektem mojego czytania było uczucie, że postaci męskie były bardziej interesujące niż kobiece dla autorów, którzy je wymyślili. Zatem czytając ich książki wedle intencji autorskich, naiwnie identyfikowałam się z jakąś postacią, ciągle wybierałam mężczyzn; wołałam raczej być Hamletem niż Ofelią, Tomem Jonesem bardziej niż Sophią Western, i zapewne wbrew intencji Dostojewskiego, Raskolnikowem a nie Sonią.

Dziwniejsze, zapewne, ale niestety niezaskakujące były sądy o fikcyjnych kobietach, które akceptowałam. Na przykład, szybko nauczyłam się, że władza jest niekobieca, a kobiety władcze były, całkiem dosłownie, potworne. [...] Wszystkie suki trzeba wyeliminować, zreformować lub co najmniej potępić. [...] Te rzadkie kobiety, które są pokazywane w fikcji jako silne i, w pewnym sensie, godne podziwu, są takie, ponieważ ich siła opiera się jeśli nie na pięknie, to co najmniej na seksualności. [...] Wyobrażając sobie siebie jako męską, próbowałam stworzyć siebie jako męską⁵⁸.

Cytowane wyznanie pochodzi z 1972 roku. Lee Edwards zaprezentowała swe doświadczenie czytania jako mężczyzna. Ale zarazem antycypowała działanie literackiej polityki seksualnej na – wyprodukowaną przez patriarchalną politykę seksualną – czytelniczkę. Zarejestrowała nacisk struktur androtekstów wymuszających na niej identyfikację z męskimi postaciami. Już była po lekcji Millett i zapowiadała tezy Fetterley.

*The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*⁵⁹ Judith Fetterley, wydana osiem lat po *Seksualnej polityce* Millett, z jednej strony stanowi jej twórczą kontynuację, z drugiej zaś, głównie ze względu na większy stopień stereotypizowania aktów lekturowych, jest także swoistą korekcją jej „potknięć”. I tak, Fetterley sięga po kategorię polityki seksualnej

⁵⁸ L. EDWARDS: *Women, Energy, and „Middlemarch”*. „Massachusetts Review” 1972, no. 13, s. 226.

⁵⁹ J. FETTERLEY: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

autorstwa Kate Millett, ale opatrując ją przymiotnikiem „literacka”, przesuwając tym samym akcenty. Wskazuje, że interesuje ją nie tyle konfrontacja rekonstruowanej z tekstów kultury polityki seksualnej z tekstem literackim, ile tropienie literackich strategii, które konstruują literacką politykę seksualną. A zatem Fetterley będzie bardziej uważna na swoistość tekstu i na jego literackość, mając na względzie specyfikę jego organizacji, struktur fabularnych i konwencji. Podziela natomiast przekonanie Millett, że teksty androcentryczne maskują – jedne bardziej, drugie mniej – politykę seksualną, że „prywatne jest polityczne”, co oznacza, że naturę ideologii autora określa splot wielu różnorodnych czynników, wśród których niebagatelną rolę odgrywa jego indywidualne doświadczenie życiowe, nie zaś, że obsesje ideologiczne autora odciskają swe piętno na najbardziej intymnych obszarach jego prywatnego życia. Łączy ją z Millett także przeświadczenie, że feministyczna krytyka literacka ma spełnić misję ujawnienia, zdemaskowania strategii pisarskich, które wciągają czytelniczki w seksistowskie myślenie, aby ostatecznie wprowadzić w ich świadomość to, co było nieuświadamiane. Pewnie tych podobieństw jest więcej.

Ponieważ jednak to Fetterley uteoretyzowała relację pomiędzy androtekstem (czyli tekstem męskiej ideologii) a kobietą czytelniczką, wypada zaprezentować jej *explicite* wyłożone tezy, mając świadomość, że wiele z nich implicytnie towarzyszyło już praktyce lekturowej Kate Millett.

Inicjuje *Przedmowę* osobista tonacja, wspomnienia dotyczące powstawania książki i momentu jej ukazania się w druku. Ten wyznaniowy wątek, uaktywniając podmiotowość autorki, demonstrowa tym samym zobowiązanie, które wzięła na siebie feministyczna krytyka, zobowiązanie do mówienia w imieniu „ja”, swoim głosem, zobowiązanie nawiązywania intymnego kontaktu z czytelnikiem/czytelniczką. „Ta książka zaczęła się w klasie” – komunikuje Fetterley. Od jesienno-kursu 1971 roku na Uniwersytecie w Pensylwanii na temat: „Obrazy kobiet w literaturze amerykańskiej”. I stała się dla niej – wyznaje – „aktem przeżycia” (*act of survival*).

Moja książka jest zatem poświęcona zdefiniowaniu naszej straty, likwidacji naszej samotności, upomnieniu się o nasze dominium (s. IX).

Autorka miała także nadzieję tą publikacją zainspirować dialog na temat krytyki feministycznej, myślenia o literaturze, czytania jej. I, jak zobaczymy, jej diagnozy literatury amerykańskiej wpływały nie tylko na badaczki jej współczesne, ale zapraszają do refleksji również dzisiaj – myślę tutaj o pytaniach, jakie pojawiają się na kanwie analiz Fetterley, które, być może, warto byłoby zadać także polskiemu piśmiennictwu.

Fetterley stawia dwie tezy, które stanowią punkt wyjścia do dalszych jej rozważań: „literatura jest polityczna” i „amerykańska literatura jest mę-

ska". Zarówno polityczność, jak i męskość rozpatrywanych tekstów jest do uchwycenia w relacji, jaką ustanawiają one wobec kobiecej czytelniczki. Seksualna polityka literatury manifestuje swoją obecność w „serii projektów kobiecej czytelniczki”. Istota i skuteczność ich oddziaływania polega na tym, że są one dla czytelniczki „niewyczuwalne”. Nie rozpoznaje ona i nie uświadamia sobie pozorowania w owych projektach postawy rzekomo apolitycznej, pretensji do wygłaszania prawd uniwersalnych, za którymi skrywają się osobiste i podmiotowe męskie interesy, partykularyzmów przebranych w kostium reprezentatywności. Z kolei prezentowanie w nich tylko jednej rzeczywistości, która „jest podtrzymywana, legitymizowana i transmitowana”, której „rozumiałość podkreśla się w nieskończoność”, stwarza warunki dla „pomieszenia świadomości, przy którym wykwita niewyczuwalność” (s. XI).

Celem tej książki – pisze Fetterley – jest udzielenie głosu jakiejś odmiennej rzeczywistości i odmiennemu widzeniu, aby doprowadzić do tego, że pewna odmienna podmiotowość wyłoni się ze starej „uniwersalności” (s. XI).

A także, dodajmy, zdemaskowanie literackich form i treści – owych swoistych literackich nośników, w jakich ukazują się postawy wobec kobiet. Zdemaskowane staną się „wyczuwalne”, a jako „wyczuwalne” tracą swoją władzę skutecznego oddziaływania na czytelniczki i kontrolowania rozumienia przez nie androtekstów.

Teza, że „amerykańska literatura jest męska”, występując w ścisłym związku ze stwierdzeniem, że „literatura jest polityczna”, implikuje następujące rozpoznania: politykę literatury należy rozumieć jako manifestację władzy. A jeśli władza, jak przekonywał Foucault i tak jak prezentuje jej rozumienie Fetterley, to są relacje, to czytelniczka kobieca, jako kobieta, zostaje z tych relacji wykluczona, wykluczona jako mająca swoją odrębną genderową tożsamość. Reasumując, wyklucza się ją jako inną, niemęską, ale zarazem wchłaniając jej inność, zmuszając ją do identyfikacji z tym, co męskie. Owo wykluczenie z literatury przekłada się na jej doświadczenie pozbawienia, „braku władzy”.

„Brak władzy” charakteryzujący „kobiece doświadczenie czytania” – tak jak zapisuje je Fetterley – ma swoje dwie główne przyczyny. Po pierwsze, „nie widzi się własnego doświadczenia, które byłoby w sztuce wyartykułowane, wyjaśnione i legitymizowane” (s. XIII). Po drugie, przymus identyfikacji z męską tożsamością wiedzie do „niekończącego się podziału siebie przeciwko sobie”, „przy czym cały czas przypomina nam się, że bycie mężczyzną, bycie Amerykaninem, to jest bycie *nie kobietą*” (s. XIII).

A zatem „kobiece doświadczenie czytania” charakteryzuje „brak władzy”, ale także „treść tego, co jest czytane”. Chodzi Fetterley o to, że każda

z wybranych przez nią powieści, każda na swój sposób, „przedstawia pewną wersję i pewne odegranie dramatu władzy mężczyzn nad kobietami” (s. XIII). Formuła „odegrania” (*enactment*) jest znacząca, albowiem Fetterley, sięgając po nią, wskazuje na niebezpośrednie, niejawne, a często ukryte, zamaskowane i „zaciemnione” strategie literackiej polityki seksualnej. „Zaciemnione” – o czym będzie mowa nieco dalej – przez mitologie kulturowe, idealizacje, pozorowane celebrowanie „kobiecości”.

Jeśli zadaniem krytyki feministycznej jest uświadamiać kobiety-czytelniczki, ściągając maski z androtekstów, to znaczy, że krytyka feministyczna zmierza do odzyskania dla nich utraconej władzy. A nowe rozumienie literatury, które powinno się z owej demaskacji wyłonić, powinno umożliwić wytworzenie nowego skutku oddziaływania męskich tekstów. Ta „nowa świadomość” rodzi się zatem wraz z nową perspektywą, która pyta o wartości i założenia odpowiadające za określone wybory literackie pisarza.

2.2. Feministyczne czytanie: akt oporu, „egzorcyzmowanie męskiego umysłu”

Fetterley, rejestrując aktualny skutek oddziaływania androtekstów na czytelnicką kobietę, nadaje mu nazwę: „maskulinizacja” (*immasculation*). Kobiety są edukowane do tego, aby „myśleć jak mężczyźni”, aby identyfikować się z męskim punktem widzenia, z męskim systemem wartości. Paradoksalne jest to, że „jedną z centralnych jego zasad jest wrogość wobec kobiet”. Efektem owego „długiego terminowania kobiet” w męskim świecie jest ich nienawiść do siebie i brak zaufania do siebie. Czytelniczka męskich tekstów jest „dokooptowana do udziału w doświadczeniu, z którego sama jest wyraźnie wykluczona; zaprasza się ją do identyfikacji z pewnym byciem sobą, które samo się definiuje w opozycji do niej; wymaga się od niej identyfikacji wbrew sobie” (s. XII). Przywołana przez Fetterley Elaine Showalter notuje:

Kobiety są odseparowane od własnego doświadczenia i niezdolne do tego, aby spostrzec jego kształt i autentyczność. [...] oczekuje się od nich, aby się jako czytelniczki identyfikowały z męskim doświadczeniem i z męską perspektywą, która jest przedstawiana jako jedyna ludzka [perspektywa] [...] Dlatego nie mają one żadnej wiary w ważność swoich własnych postrzeżeń i doświadczeń, rzadko widząc dla nich potwierdzenie w literaturze albo ich akceptację w krytyce, czy możemy się dziwić,

że kobiety-studentki są tak często nieśmiałe, ostrożne i niepewne, kiedy napominamy, aby „myślały za siebie”? (s. XXI–XXII)⁶⁰.

Jest więc jasne – konkluduje Fetterley – że pierwszy akt krytyczki feministycznej musi polegać na tym, aby stać się czytelniczką, która się opiera a nie zgadza (s. XXIII).

Jeśli jej się to uda, wówczas będzie ona mogła zacząć proces egzorcyzmowania męskiego umysłu, który został nam implantowany. [...] Z kolei, konsekwencją tej re-wizji jest to, że nie można już dłużej czytać książek, jak były czytane, i w ten sposób tracą one swą władzę przykuwania nas nieświadomie do swych projektów (s. XXIII).

Opór wobec męskich projektów lektury będzie otwierał krytyce feministycznej drogę do nazywania rzeczywistości, także literackiej, zgodnie z jej doświadczaniem przez kobiety.

Udostępniając kobietom tę władzę nazywania rzeczywistości, krytyka feministyczna jest rewolucyjna (s. XXIII).

Warto przyjrzeć się praktyce lekturowej Fetterley, wyłuskując z niej przede wszystkim te momenty, które demaskują strategie „nacisku” androtekstów na czytelniczkę kobiecą, czyli demaskują zawarte w nich projekty kobiecego czytelnika i są zarazem – zamierzoną przez badaczkę – demonstracją „procesu egzorcyzmowania męskiego umysłu, który został nam implantowany”.

Fetterley wybrała do analizy osiem tekstów: cztery opowiadania i cztery powieści. Interpretacje układa w pary, które łączy jakiś jeden wspólny temat. Na przykład Washingtona Irvinga *Rip Van Winkle* i Sherwooda Andersona *I Want to Know Why* spaja obawa i opór przed dorastaniem. Zamaskowany u Irvinga lęk przed seksualnością jest tematyzowany w historii Andersona. Powieści: *Wielki Gatsby* Fitzgeralda i *Pożegnanie z bronią* Hemingwaya opowiadają historię o miłości, chociaż inaczej funkcjonalizują romantyczną mitologię tego uczucia. Pierwsza, odsłaniając relację między miłością i władzą, akcentuje wrogość między płciami, druga zaś wrogość kamufluje.

Fetterley interpretuje każdy z tekstów oddzielnie, dbając wszakże o to, aby interpretacje wzajemnie się zazębiały, oświeślały i wraz z rozwojem analiz – jak sama sugeruje – „kształtowały dramatyczną całość, której znaczenie przewyższa zwykłą sumę części” (s. XXIV).

⁶⁰ E. SHOWALTER: *Dwelling in Decencies: Radical Criticism and the Feminist Perspective*. „College English” 1971, Vol. 32, s. 856–857.

2.3. Prezentacje lektur

2.3.1. *Rip Van Winkle* Washingtona Irvinga – ucieczka przed dojrzałością i kobietą

Analizując słynne opowiadanie Irvinga, Fetterley rekonstruuje pewien wyjściowy schemat, który literatura amerykańska będzie wypełniać z czasem coraz to nowymi treściami, zachowując jednakże jego najbardziej ogólne zarysy. Dla Fetterley opowiadanie to jest ważne, albowiem konstruuje coś, co można by nazwać mitem założycielskim „amerykańskiej męskiej wyobraźni”. Wyobraźnia ta wytwarzała się, powtarzając w różnych wariantach figurę Ripa, którego historia i którego sen „stał się naturalnym składnikiem naszej narodowej mitologii”. Jednakże, co wydaje się dla Fetterley istotne, owa mitologia nie daje się uchwycić na powierzchni tekstu.

[...] jego historia przedstawia fantazję utkaną przez naszych pisarzy na spodzie naszej świadomości narodowej, w podświadomym kontrapunkcie do oficjalnego głosu naszej publicznej retoryki (s. 2).

Fetterley starannie konfrontuje ową „publiczną retorykę” z retoryką ukrytą, reprezentowaną przez Ripa. Jak się okazuje, bohater „prowadzi jakiś podziemny i bierny bunt przeciw superego i jego nakazom” (s. 4). Superego (retoryka publiczna) w opowiadaniu odnoszone jest do żony Ripa i wiejskich kobiet, które reprezentują pozytywne wartości, pożądane przez Franklinowską Amerykę. Żona – pasowana na sekutnicę, jędrę i sukę – przeszkoda w spokojnym śnieniu jej męża, uosabia wszystko to, czego Rip nienawidzi: wartość pracy, odpowiedzialność i dojrzałość. Rip – przeciwnie – stanowi przeciwwagę dla Franklinowskiego ideału Amerykanina dobrze wyedukowanego, uporządkowanego, zaangażowanego w ideę postępu. Jeśli *Autobiografia* Franklina, wybrana przez Fetterley jako kontekst interpretacyjny dla opowiadania Irvinga, kreśli amerykańską drogę do sukcesu, to Rip odmawia wzięcia udziału w tym wyścigu. Jeśli akumulacja i zysk mają stanowić podstawy nowej, zwycięskiej ekonomii, to Rip uosabia niekontrolowane wydatkowanie, utratę odziedziczonych dóbr, rozproszenie swej energii na przyjemności, niezgodę na rygory zasady użyteczności. Jeśli książka Franklina miała być swoistym testamentem szczęścia pozostawionym dla Amerykanów, to Rip, znacznie wcześniej niż Taine, uosabia rozczarowanie Ameryką i jej ideami.

Gdy Rip odmawia czynienia tego, co powinien, to w konsekwencji odmawia także bycia tym, kim powinien (s. 4).

Fetterley rekonstruuje z opowiadania Irvinga dwie ekonomie, z których ta – reprezentowana przez Ripa, promowałaby go dzisiaj na przedstawiciela „ekonomii kobiecej”, filozofii daru, rozrzutności, nieograniczonej szczodroblowości. I skojarzenia owe są zasadne, skoro bohater – wedle analiz Fetterley – nie mieści się w swoim genderze i jest raczej identyfikowany z zachowaniami przypisywanymi kobietom. Interpretacja Fetterley nie ulega jednak iluzjom, owa „kobieca” ekonomia Ripa jest bowiem wymierzona przeciw kobietom.

Rip Van Winkle jest jedną z pierwszych amerykańskich książek – notuje Fetterley – w których mężczyzna, natura i zwierzę (zawsze w rodzaju męskim – Rip nie poszedłby do lasu z „suką”) są połączone świętym węzłem, a kobieta jest postrzegana jako agent cywilizacji, usiłujący stłumić tę świętą trójcę (s. 5).

W istocie jest tak, że Rip Van Winkle „przewodzi nie tylko amerykańskiej wyobraźni męskiej”, ale zapisuje ową wyobraźnię w jakiejś archi-fabule, która opowiada o ucieczce mężczyzn w „dzikość”, do natury, ucieczce przed cywilizacją, obowiązkiem, dojrzałością – krótko mówiąc, przed tym, co uosabiają kobiety.

Jest jednak w opowiadaniu epizod w górach, który, w lekturze Fetterley, rozwija dodatkowy wątek, poza motywem unikania kobiet: mówi mianowicie o „akcie najazdu”, o „rozpruciu” kobiecości i sugeruje, że „tajne źródło jego fantazji pochodzi z obawy i nienawiści do kobiet” (s. 6). W górach mężczyźni najeżdżają na kobiece terytorium, wypędzają z niego kobiety, co więcej – o czym informuje *Post Scriptum* opowiadania – przejmują także kobiece mity i moce im przynależne. Rip oczekuje we śnie, w górach, aż świat będzie gotowy, ale kiedy powraca do wioski, nadal jako niedojrzały chłopiec, już nie jest tym razem sympatycznym włóczykiem, lecz podejrzanym o szaleństwo albo szpiegostwo. Świat dojrzał.

Zasadnicze pytanie finalizujące tę analizę dotyczy tego, jakie miejsce opowiadanie Irvinga wyznacza kobiecej czytelniczce. Owa pierwsza i najślawniejsza amerykańska historia, źródło amerykańskiej wyobraźni, niewątpliwie ułatwia identyfikację czytelnikowi męskiemu. Rip bowiem „wciela męską fantazję” i „definiowany jest w opozycji do wszystkiego, co kobiece”. Z kim może zidentyfikować się czytelniczka? Mogłaby z żoną Ripa, gdyby ta była „osobą”. Jako nie-osoba, pozbawiona imienia i tożsamości, w roli kozła ofiarnego, innego, ujęta w stereotyp „jedzy”, który ją degraduje, nie może stanowić właściwego obiektu identyfikacji. Nawet jej śmierć „jest rodzajem żartu” zbudowanym na tym stereotypie i „staje się wielką ulgą”.

Kobieta, która czyta *Rip Van Winkle*, odkrywa własne wyłączenie z doświadczenia tej historii. Nie jest częścią aktu oporu ani także nie rozpoznaje siebie w tym, wobec czego jest ten opór (s. 10).

Na „pełny zasięg jej wykluczenia” wskazuje strategia opowiadania, która wszystkie pozytywne aspekty kobiecego genderu przypisuje Ripowi, podczas gdy negatywne aspekty genderu męskiego przypadają w udziale jego żonie.

Fetterley, biorąc pod uwagę rozmiary wykluczenia czytelniczki kobiecej z opowiadanej historii, sprzymierzając się z nią i z jej pierwszym odruchem zniechęcenia, radzi jej odrzucić ową historię: „odprawić Ripa Van Winkle’a”.

Ale relacja pomiędzy tekstem a czytelniczką już się wytworzyła. I owa historia „narzuciła” już pewne doświadczenie czytelniczce, która, chociaż się z nim nie identyfikuje, to „niemniej nie może całkiem uniknąć wpłatań w oskarżenie własnej płci, które przedstawia Pani Van Winkle” (s. 10). Zostaje zaangażowana w negatywne obrazowanie, w którym wykreowane są „kobiety jako wzajemni naturalni i instynktowni wrogowie” (s. 10). W historii Irvinga pozostaje zarezerwowane właściwie jedno miejsce dla kobiecej czytelniczki. Może się ona utożsamić z „dobrymi żonami” z opowieści, które zawsze biorą stronę Ripa i, podobnie jak on, za wszystkie nieszczęścia obwiniają jego żonę.

Konsekwencją dla kobiecej czytelniczki jest jakaś podzielona jaźń. Zaprasza się ją do identyfikacji z Ripem i przeciw sobie, aby wzgardziła płcią piękną i działała właśnie jak kobiety, aby śmiała się z Pani Van Winkle i zgodziła się, że to ona reprezentuje „kobietę”, aby była zarazem prześladowcą i prześladowaną, i ostatecznie zdała sobie sprawę, że nigdzie jej nie ma (s. 11).

Rozproszona tożsamość, stan wahania. Fetterley z wnikliwością zestawia słowa Ripa, wracającego po dwudziestu latach nieobecności do wioski, z projektem kobiecej czytelniczki, zestawia, tropiąc ironię zawartą w tym porównaniu i odpowiedzi:

Nie jestem sobą — jestem kimś innym — jestem ja tym — nie — to jest ktoś inny. [...] Nie mogę powiedzieć, jakie jest moje imię, albo kim jestem (s. 11).

2.3.2. *I Want to Know Why Sherwooda Andersona* – odmowa bycia dojrzałym i ucieczka przed „męskością”

Zarówno Irving, jak i Sherwood Anderson przedstawiają bohaterów opierających się przed dorastaniem. Kiedy jednak Irving ujmuje ów lęk przed dorastaniem w formę snu, Anderson zamienia go w koszmar. U Irvinga czynnik seksualny w owej odmowie dojrzałości pozostaje ukryty, Anderson czyni z niego centralny i wyrazisty problem. W historii opisaną przez Andersona:

Fantazja udanego uniknięcia dorosłości — staje się koszmarem bycia niezdolnym do tego, aby dorosnąć, i to niepowodzenie łączy się ściśle z wizją tego, co to znaczy być męskim, która z kolei wiąże się z lękiem przed seksualnością (s. 12).

Bohater Andersona kocha konie, stajnie i ścieżki, którymi nikt nie chadza. Opuszcza rodzinny dom jako chłopiec i pracuje w stadninie koni. Jego świat nie jest jednak światem dojrzałych mężczyzn. Otaczają go chłopcy, konie i Murzyni. Bohater zatem pozbawiony jest modeli męskiej dorosłości. A pierwsze zetknięcie z jej manifestacją przynosi traumę. Jerry Tillford — wzór mężczyzny, z którym chłopiec mógłby się utożsamiać — sprawia mu zawód. I jakkolwiek podpatrzony przez bohatera pocałunek Jerry'ego z prostytutką wywołuje w nim nieodwołalny uraz, lęk i wstręt przed seksualnością, to ów lęk wzmacnia się wraz z nowymi doświadczeniami chłopca. W świecie dorosłych mężczyzn, który poznaje podczas wyprawy na zawody do Saratogi, obserwuje eksploatacyjny, pełen pogardy, protekcyjności i własnościowy stosunek mężczyzn do innych. Hazard, handel — końmi, chłopcami i prostytutkami.

Chłopiec nie tylko identyfikuje dziewczynę Jerry'ego z koniem, identyfikuje ją także z sobą (s. 20).

W obu opowiadaniach Irvinga i Andersona światy idealne zamieszkałe są przez mężczyzn. Nieobecne w nich kobiety zabudowują tło. Matka stanowi stereotypową figurę pogardy. Podobny jak u Irvinga mechanizm Fetterley odsłania u Andersona: pozytywne, macierzyńskie cechy są, jak to mówi badaczka, „kooptowane przez mężczyzn” (s. 19). To Murzyni gotują, przygotowują miejsca do spania i zapewniają poczucie bezpieczeństwa.

Jedyna dobra kobieta to idea, jaką się ma w głowie; nie istnieje (s. 19).

A jedyne realne kobiety, z którymi bohater ma kontakt, to prostytutki — obiekt „przerażenia, wstrętu i obawy” (s. 19). Dorosła seksualność po-

strzegana jest jako koszmar. Bycie męskim na wzór obserwowanych prawdziwych, dojrzałych mężczyzn jest dla chłopca nie do zaakceptowania. Nie może jednak ani cofnąć się – do siebie sprzed traumy, jaką jest „widzenie siebie jako dorosłego” (s. 19) – ani nie chce i nie może także wyrazić zgody na tożsamość z męskim genderem – z tymi jego symptomami, które zarejestrował, obserwując zachowania skupionych wokół siebie mężczyzn.

Fetterley odnotowuje diagnozę Andersona i zarazem wpisane w nią wahanie:

Wściekłość chłopca jednak jest wyraźnie skierowana przeciwko mężczyznom, nie przeciw dziewczynom, dlatego, że zdaje sobie sprawę z tego, że choć kobiety mogą wywoływać obrzydzenie, to stosunek mężczyzn do nich tym bardziej (s. 19).

Jednakże autorka zauważa, że owa diagnoza choroby na męskość nie wywołuje żadnych istotnych implikacji. Gdyby bowiem Anderson zechciał zdevaluować ową nadmierną męskość, gdyby zechciał skonstruować jakąś pozytywną wizję tego, jak być mężczyzną, musiałby przystać na rezygnację z władzy, hierarchii i dominacji.

Ten lament jest pobłażliwy sam dla siebie, oferuje luksus złego samopoczucia bez odpowiedzialności za zmiany. I jest on w zupełności męskocentryczny, rejestrując tragedię seksizmu z perspektywy kosztów, jakie ponoszą mężczyźni. Na końcu płaczemy z powodu chłopca a nie z powodu prostytutek, które on ostatecznie wykorzysta (s. XIV).

2.3.3. *The Birthmark* (Znamię) Nathaniela Hawthorne’a – „przewyższyć naturę” i wyeliminować kobietę, nie ponosząc konsekwencji

Kontynuując wątek, podjęty w analizie dwóch poprzednich opowiadań, Fetterley pisze:

Aylmer to Irvingowski Rip i Andersonowski chłopiec ukazany w wieku średnim, którego Rip unika, a którego chłopiec odrzuca (s. 22).

Aylmer – bohater *The Birthmark* – jest naukowcem oddanym szczerze zgłębianiu wiedzy, ale zarazem jest mężem pięknej kobiety, u której, niebawem po ślubie, odkrywa znamię na policzku. Owo znamię stanie się dla niego prawdziwym źródłem obsesji.

Czyta w nim znak nieuniknionej niedoskonałości wszystkich rzeczy w przyrodzie i widzi w nim wyzwanie dla ludzkiej zdolności przekraczania natury (s. 23).

I wyzwanie, aby przewyższyć naturę, uczyni swoją misją. Odosabnia żonę w specjalnych pokojach, podaje jej „lekarstwo”, zwiększa jego dawki, aż w końcu „kuracji” Georgiana „jest równie doskonała, co martwa” (s. 23).

Fetterley sugeruje, aby opowiadanie Hawthorne’a, chociaż jest zapisem klęsk bohatera, czytać jako „demonstrację tego, jak zamordować swoją żonę i wyjść z tego cało” (s. 22). Sugestia nowej lektury ma przecież na względzie dotychczasowe odczytania *Znamienia*, które głównie podkreślały „niefortunny idealizm” i „nieszcześnie konsekwencje”, spadające na człowieka nauki, oddanego szczytnemu celowi, aby „przewyższyć”, udoskonalić naturę.

Faktycznie *Znamie* daje błyskotliwą analizę *seksualnej polityki idealizacji* i błyskotliwie ukazuje mechanizmy, dzięki którym nienawiść może być *przebrana* w miłość, nerwica w naukę, morderstwo w idealizację, a sukces w niepowodzenie (s. 22).

Fetterley szczególnie podkreśla wagę „metafory przebrania”, metafory autorstwa samego Hawthorne’a, uznając ją za trop dla czytającej feministki.

To podkreślanie przez Hawthorne’a w jego opowieści metafory przebrania zarazem budzi czujność i daje klucz do jakiegoś feministycznego odczytania (s. 23).

To bowiem, co tradycyjna lektura ignorowała, występuje w opowiadaniu Hawthorne’a właśnie w „przebraniu”. I tak, wrogość Aylmera wobec żony, podobnie jak głęboka wrogość wobec kobiet, przebiera się w idealizację, przy czym samą idealizację można także uznać za najpełniejszy wyraz wrogości.

Fetterley pyta: co kryje się za ową przebieranką? Co, tak naprawdę, chce w swojej żonie zmienić Aylmer?

Na pewno zmianę lokuje symbolicznie w znamieniu, z którym się urodziła i które jest znakiem jej tożsamości. Ale znamie – w lekturze Fetterley – mówi przede wszystkim o kobiecej fizjologii, o kobiecej seksualności. I chociaż związek pomiędzy nim a seksualnością jest ukryty, to zarazem w jednym wypadku staje się jawny. Znamie bowiem w „czasie nieczystości” kobiet – jak go określa Aylmer – wydziela zapach. Wstręt, obrzydzenie, jakie ono w nim wywołuje, symbolizuje jego stosunek do fizjologii i seksualności kobiecej. Determinacja, jaka wiedzie go do likwidacji wady, ułomności i deformacji kobiecej twarzy, jest zarazem determinacją do udo-

skonalenia kobiecej seksualności. Oczywiście, jak podkreśla Fetterley, doceniając wnikliwość analizy Hawthorne'a, w której ujawnił on źródła męskiej idealizacji kobiet – nie chodzi o niedoskonałości natury kobiecej, ale o „chorobę mężczyzn”.

Na jedną z nich wskazuje znany syndrom Pigmaliona. Aylmer, podobnie jak Pigmalion, nieakceptujący żadnej realnej kobiety, postanawia stworzyć kobietę doskonałą. Ów akt kreacji jest zarazem symptomem jego frustracji, że tak naprawdę został wykluczony z dzieła tworzenia. Jest także symptomem zazdrości o twórczą siłę Natury, którą reprezentuje również seksualność kobieca. Aspiracje naukowe Aylmera zmierzają, tak naprawdę, ku jednemu celowi – żeby stworzyć ludzkie życie. Jednakże – na co wskazuje finał jego „kuracji”/twórczości – natura dozwala „psuć”, ale nie przyzwala na „poprawianie” swoich dzieł i strzeże tajemnic swej kreacji. A zatem choroba i obsesja Aylmera-naukowca czyni go zdolnym, aby niszczyć, ale niezdolnym, aby tworzyć.

Fetterley wnikliwie odsłania podwójne zanegowanie Georgiany. Z jednej strony tym, czego Aylmer nie może w niej tolerować, jest jej inność; nie może zarazem tolerować tego, czego sam nie ma – jej biologicznej i twórczej mocy. Z drugiej zaś strony nie może tolerować tożsamości z nią – rozpoznawalnej w niej części siebie samego: swej „ziemskości” i „niedoskonałości”.

Ten pozornie sprzeczny układ podwójnego związania jest zrozumiały w świetle feministycznych analiz postaci kobiecych w literaturze, które często w ten sposób funkcjonują (s. 28).

W celu absolutnego odróżnienia siebie od tego, co w nim ziemskie, fizyczne, erotyczne, Aylmer konstruuje Aminadaba – włochate stworzenie z gliny.

Oczywista jest alegoryczna funkcja Aminadaba, a zatem jego więź z Aylmerem, bo choć Aylmer może siebie zaprojektować jako obiektywnego, intelektualnego i naukowego, i choć może udawać całkowity brak pokrewieństwa z kreaturą, którą trzyma w zamknięciu swego ciemnego pokoju, aby wykonywała swoją brudną robotę, to nie może bez niego funkcjonować. To Aminadab, skądinąd, pali ogień w retorcji służącej eksperymentom Aylmera; dostarcza fizycznej energii „nauce” Aylmera, tak jak wstręt rodzi jego inwestowanie w idealizację (s. 29–30).

Eksperyment Aylmera „przebiera się” w mitologię nauki, aby bohater, po pierwsze, pod maską obiektywizmu mógł „ukryć swe wysoce subiektywne motywacje” i, po drugie, aby mógł on pod maską „obiektywizmu, racjonalności i postulatów nauki działać w amoralnym i pozbawionym war-

tości świecie" (s. 30). Fetterley chodzi o to, że śmierć Georgiany zostaje usprawiedliwiona jako „wypadek przy pracy”, jako smutny, co prawda, koszt szlachetnego w intencjach eksperymentu. Hawthorne zaś – wedle jej lektury – owe męskie fantazje ocenia krytycznie. „Reakcją na Aylmera nie jest litość, lecz horror” (s. 30). Hawthorne’a interesuje bowiem, jak „męskie fantazje” wpływają na kobiety.

Fetterley nie chce wszak uznawać *Znamienia* za opowieść otwarcie feministyczną, tropiąc w niej „ukryty feminizm”.

Choć *Znamie* nie jest w żaden sposób *explicite* feministyczne, mimo że Hawthorne, zdaje się, tak samo podatny jest na nieodczytanie i ukrywanie [*to be misread and to conceal*], co na odczytanie i ujawnienie [*to be read and to reveal*], to wciąż nie da się czytać jego opowieści bez świadomości, że Georgiana jest całkowicie we władzy Aylmera. Bo podmiot to w końcu władza. Aylmer zdolny jest projektować siebie na Georgianę i przenosić na nią swą obsesję, bo jako kobieta i żona jest ona jego własnością i w jego władzy; bo jako mężczyzna on ma dostęp do języka i struktur owej nauki, która dostarcza mechanizmów dla takiego procesu i go legitymizuje. [...] Implicytny feminizm *Znamienia* jest wart uwagi. Opowiadanie jest równocześnie studium polityki seksualnej, bezsilności kobiet oraz wynikającej z niej psychologii (s. 31).

Znamie Georgiany zmienia swój wygląd w zależności od impulsów płynących z zewnątrz: jest efektem spojrzeń innych. Georgiana uwewnętrznia niechęć i obsesję Aylmera, z nienawiścią traktuje siebie samą, co czyni ją gotową, aby zostać jego ofiarą i umrzeć. A ponieważ własne obsesyjne pragnienie korekcji defektu żony ów człowiek nauki przebiera w „ogólnoludzkie pragnienie”, tym łatwiej zyskuje jej gotowość do utożsamiania się z nim.

Identyfikacja Georgiany z Aylmerem wyznacza dokładnie, na zasadzie odbicia, miejsce identyfikacji kobiecej czytelniczki. I tak jak Georgiana widzi swój zdefektowany obraz w spojrzeniu Aylmera, tak jak „woli umrzeć niż żyć jako coś, co go gniewa i przypomina mu jego niepowodzenie, tak jak identyfikując się z nim w stosunku do samej siebie, zaczyna podziwiać go za nienawiść do siebie i za nietolerowanie swego istnienia” (s. 32), tak i czytelniczka musi przejść tę samą drogę i ostatecznie utożsamiając się z bohaterką, powinna odmówić tolerancji swemu istnieniu.

Hawthorne przez system polityki seksualnej pokazuje, w jaki sposób mężczyźni zyskują władzę nad kobietami, władzę, aby tworzyć i zabijać [...]. W tym systemie nie może być wiele walk o władzę, bo kobiety są tak zaprogramowane, by negować wartość własnych potrzeb i reakcji i przyjmować męskie złudzenia za prawdę (s. 33).

2.3.4. William Faulkner: *Róża dla Emilii* – akt kobiecej reakcji: wyeliminować mężczyznę, nie ponosząc konsekwencji

U Hawthorne'a funkcję „przebrania” dla polityki seksualnej spełnia idealizacja, u Faulknera zaś podobną funkcję pełni groteska. Jednakże groteska nie tylko neutralizuje diagnozy Faulknera, ale także otwiera je i czyni politykę seksualną jawnym tematem opowiadania. Fetterley czyta efekty groteskowe jako konsekwencje odwrócenia „konwencji polityki seksualnej”. W *Znamieniu* Georgiana jest bezwolną ofiarą męża, u Irvinga żona Ripa jest sekutnicą, zaś bohaterka Faulknera w akcie odwetu za gnębienie jej przez całe życie – morduje swego „pana”. Wedle Fetterley, Faulkner wyznaczając kobietę na morderczynię, bada możliwość odwrócenia stereotypowej hierarchii w układzie dominacji.

Opowiadanie Faulknera analizuje, jak postawy mężczyzn wobec kobiet obracają się przeciw nim samym; demonstruje tezy, że nie da się prześladować, samemu nie będąc prześladowanym, nie można zabijać, nie tworząc warunków do bycia zamordowanym (s. 35).

Emilia odkryła „w granicach struktur, które ją gnębią, źródło swej władzy dla siebie” (s. 35). Jednakże jej akt nie „jest akcją”, nie działa ona jak autonomiczny, wolny podmiot, który może wziąć w pełni odpowiedzialność za popełniony czyn. „Jest reakcją” – odreagowaniem wytworzonego splotu okoliczności zewnętrznych. Jej władza zatem jest zminimalizowana, przedstawia raczej granice manifestowania władzy przez kobiety i okrojone możliwości chronienia się przed opresją.

Emilia odreagowuje przemoc. Przemoc ojca – alegoryzowaną przez nieodłączną szpicrutę i przez jej miejsce wyznaczone zawsze w jego tle, w jego cieniu. Przemoc miasta Jefferson, które uczyniło z Emilii swoją własność, niekończący się obiekt spekulacji, plotek, w końcu po śmierci obiekt legendy. Zamkniętą w domu, niczym w klatce, nieobecną, wycofaną Emilię społeczność miasta czci, ale zarazem pragnie zniesławić.

Fetterley śledzi strategię Faulknera, które pozwoliły mu na analizę mechanizmów przemocy, ale także zbliżyły go do odpowiedzi na pytanie, dlaczego morderstwo Emilii pozostało w ukryciu. Autor w rycerskim geście daruje Emilii różę. Skonstruowany przez niego narrator – uosobienie zbiorowego głosu mieszkańców Jefferson – „patrzając przez patriarchalną soczewkę, nie widzi w ogóle Emilii, ale raczej jakiś fragment swego własnego wyobrażenia, wytworzonego w łączności z kumulatywnym wyobrażeniem miasta” (s. 40). A w owym wyobrażeniu, które karmi się stereotypem, Emilia jest kobietą. Jest także wyjątkową kobietą – bo ekscentryczną „dumą”. I dlatego Emilia zakodowana jako „dama” może ukryć morderstwo. W logi-

ce stereotypu nie mieści się podejrzenie, że kobieta może zakupić w aptece truciznę w innym celu jak po to, aby popełnić samobójstwo. Ta sama logika nie zrodzi podejrzeń, że w domu, w którym śmierdzi, może rozkładać się trup. Emilia nie może być odpowiedzialna za cuchnące miazmaty, albowiem, zgodnie z konwencją – notuje Fetterley – „damie nie można powiedzieć, że śmierdzi” (s. 40).

Faulkner odkrywa dynamikę przemocy, która rozgrywa się w relacji pomiędzy wyobrażeniem miasta (narratora) a Emilią. I konsekwencje „opresji ojcowskiej na Emilii w postaci trupa Homera”. Emilia odrzucając ojca, zarazem wcieliła się w niego: smukła figura w bieli, którą zachowała w swej pamięci i poniekąd znumifikowała wyobrażenia miasta, okazała się otyłą figurą w czerni: „groteskowość [...] – pisze Fetterley – wynika z narzucenia stereotypów na rzeczywistość” (s. 43). Dystans pomiędzy autorem i narratorem opowiadania pozwala na konkluzję, że Emilia jest produktem stereotypowej wyobraźni, jej kulturowym artefaktem. Jako „dama” jest „metaforą i lustrem miasta Jefferson” (s. 42). I kiedy miejscy ciekawscy wnikają w tajemnicę jej pokoju, odkrywając, kim ona jest, to faktycznie odkrywają, kim są oni sami.

Opowiadanie Faulknera mogłoby być uznane za feministyczną analizę patriarchalnej władzy. Ale autor implikacje swej diagnozy „zasłania”, odwołując się do groteski, która „czyni z Emilii postać raczej ekscentryczną niż centralną, ale także przez wybór jej ofiary” (s. XV). Fetterley wskazuje, że gdyby Emilia zamordowała sędziego Stephensa – patriarchę z Południa, a nie sezonowego robotnika – Homera, wówczas Faulkner byłby bliski ukazania naruszenia całego systemu władzy patriarchalnej.

To wyeliminowanie Homera nie jest rzeczywistym zagrożeniem dla systemu, który reprezentuje sędzia Stephens. Może rzeczywiście trzeba poświęcić tych paru robotników na dniówki, tu czy tam, aby ów system działał (s. XV).

Niewątpliwie, na korzyść Faulknera, w przeciwieństwie do Hawthorne’a, przemawia fakt, że wytwarza on dla kobiety czytelniczki, ale nie tylko, pewne miejsce i waga tego miejsca polega na tym, iż aby zrozumieć postać Emilii i jej doświadczenie, trzeba bezustannie mieć świadomość tego, że nie reprezentuje ona – jak Aylmer – statusu „męskiego/ludzkiego”, ale „że jest ona kobietą” (s. 44).

Fetterley konstruuje pewne aspekty znaczenia historii Faulknera, porównując ją z opowiadaniem Hawthorne’a. Aylmer morduje żonę, mając poczucie „absolutnego bezpieczeństwa”. Jego czyn posiada legitymizację nauki. Świadczy także o pełni jego władzy nad swą ofiarą. „Czyn Emilii pozbawiony jest takiego kontekstu. Jest on możliwy tylko w tajemnicy”

(s. 44). A ta zostaje zachowana, ponieważ Emilia tożsama jest z obrazem „damy”.

Konkluzja Fetterley brzmi gorzko i ironicznie zarazem:

Patriarchalna kultura w znaczącym stopniu wspiera się na przeświadczeniu, że mężczyźni i kobiety są dla siebie nawzajem stworzeni, i na przeświadczeniu, że „męskość” i „kobiecość” stanowią naturalne odbicie tego od Boga danego dopełniania się. Jeśli jednak czyta się *Znamię i Różę dla Emilii* jako analizy następstw jakiegoś zasadniczego zróżnicowania wszystkiego, co się wiąże z płcią, widać, że w rzeczywistości seksistowska kultura to taka, w której mężczyźni i kobiety nie tylko do siebie nie pasują, ale się mordują (s. 45).

Fabuły *Znamięnia* i *Różę dla Emilii* pokazują dziwną zgodność i komplementarność w tym morderstwie:

Aylmer morduje Georgianę, bo musi za wszelką cenę pozbyć się kobiety; a Emilia morduje Homera Barona, bo musi za wszelką cenę nabyć mężczyznę. Te dwie historie definiują różnicę pomiędzy kulturowym mitem a kulturową rzeczywistością i sugerują, że w tej różnicy tkwi ostateczna groteska (s. 45).

Jeśli wszak podejdziemy do *Różę dla Emilii* z perspektywy feministycznej, zauważymy, że te groteskowe aspekty opowiadania wynikają ze złamania w nim oczekiwań wytworzonych przez konwencje polityki seksualnej (s. 34).

Innymi słowy, „Faulkner przywołuje groteskę w celu oświecenia i określenia prawdziwej natury konwencji [...]” (s. 34), bo „realna groteska to sam stereotyp” (s. 43). Tym razem więc groteska służy temu samemu celowi, co – w poprzednim wypadku – ideał („groteskowa realność ukryta w idealizacji Georgiany przez Aylmera” – s. 34): odgrywa rolę „przebrania” (*disguise*), „maski” (*masque*), „przykrywk” (*cover*), „zasłony” (*obscuring*), pod którymi kryje się polityka seksualna, dająca się wyświecić i określić (*to illuminate and define*) pod warunkiem feministycznej interpretacji tego elementu zaciemniającego. Dyskusja dotyczy zasadności tej właśnie, a nie innej interpretacji. *Różę dla Emilii* można było odczytywać jako „parabolę stosunków między Północą i Południem lub jako konflikt starego i nowego porządku albo jako historię o stosunku człowieka do Czasu” (s. 44), jednakże takie lektury „nie działają, bo próba uczynienia z Emilii reprezentacji takich pojęć pomija fakt, że kondycja kobiety nie jest kondycją ludzką” (s. 44).

2.3.5. *Pożegnanie z bronią* Ernesta Hemingwaya – wyeliminować kobietę, aby bohater mógł być wolny

W lekturze *Pożegnania z bronią* Fetterley zmierza, konsekwentnie i zgodnie ze swym założeniem, do zdemaskowania strategii kamuflujących literacką politykę seksualną autora. Tym razem „zasłone” postrzega ona w „mitologii, języku i strukturze romantycznej miłości” (s. XV). O ile mitologią Aylmera i zarazem instrumentem jego idealizacji była nauka, o tyle mitologią idealizującą Fryderyka jest romantyczna miłość. Miłość, która tak naprawdę zasłania jego ukrytą wrogość wobec kobiet, a wobec Katarzyny w szczególności. Fabuła tej powieści opowiada historię, dość często eksplorowaną przez literaturę, o śmierci pięknej kobiety. Czemu, pyta Fetterley, w takich *love stories* „ich ładunek emocjonalny tak często zależy od śmierci kobiety, a tak rzadko od śmierci mężczyzny” (s. 48)? Czemu, tak jak w owych innych, wzorcowych historiach, owa śmierć, przekonuje Fetterley (idąc za sugestią E.A. Poe), jest „niechybnym źródłem »uniwersalnej« melancholii”, a „łzy są luksusem, jakim cieszy się ten, kto pozostał przy życiu” (s. 48)? Nie mamy ostatecznie wątpliwości, że aby Fryderyk przeżył wolny od wszelakich obciążeń związanych z rodziną i aby pozostał z nienaruszonym obrazem siebie samego jako „kosmicznej ofiary” – „Katarzyna musi umrzeć” (s. XVI). A powodem jej wykluczenia jest jej biologia. „Katarzyna umiera, będąc po raz pierwszy w ciąży. Jasne, biologia to przeznaczenie” (s. XVI).

„Przebranie” Hemingwaya wytwarza rozdział pomiędzy zewnętrzną idyllą a tym, co ukryte. Maskowana wrogość wobec kobiet zapisuje się przecież w rozbudowany scenariusz rozwijający się wzdłuż całego tekstu. Wielu krytyków powieści zwracało uwagę na „naturalny” związek pomiędzy miłością i wojną. Jednakże, wedle Fetterley, seksualna metafora, po którą sięgali, inspiruje do pytania: „czy miłość i wojna tworzą związek, bo miłość jest formą wojny? Do takiej lektury zaprasza tytuł powieści, którego kalambur⁶¹ sugeruje, pomimo swej sentymentalnej intencji, że broń wojny i broń miłości są równoważne” (s. 48). Wystarczy wspomnieć, że drażąca Fryderyka obsesja zdrady kieruje swoje ostrze zarówno przeciw Katarzynie, jak i przeciw współtowarzyszom wojny.

Wrogość Fryderyka wobec Katarzyny była usprawiedliwiana „niszczycielską siłą jej miłości”, wyłączającą go ze świata, wciąganiem go w „romantyczny, orgiastyczny sen” (s. 60)⁶², który miał zniszczyć jego świadomość.

⁶¹ Tytuł *A Farewell to Arms* można na zasadzie kalamburu przeczytać: *Farewell Two Arms* [Żegnajcie obie bronie, Żegnajcie oba ramiona].

⁶² R.W. LEWIS, Jr.: *The Rough Romance*. In: *Twentieth Century Interpretations of „A Farewell to Arms”*. Ed. J. GELLENS. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1970, s. 45.

mość i odpowiedzialność. Reasumując – wedle rozpoznania Fetterley – krytycy powtarzają „akcję powieści, w której Katarzyna jest kozłem ofiarnym, którego rytualna śmierć pozwala, aby bohater utrzymał się przy życiu” (s. 67). Wrogość krytyków wobec Katarzyny naśladuje wrogość autora wobec niej i wobec kobiet. Wrogość Hemingwaya zaznacza swą obecność w swoistym odwróceniu wartości: Katarzyna, która obiecuje życie, staje się w rzeczywistości śmiercią. Mężczyźni zaś, którzy jawnie oddają się zadawaniu śmierci, uosabiają nadzieję na życie. Bezpieczne miejsce, jakim jest macica, wypełnia się krwią i śmiercią. Niebezpieczeństwo przychodzi nie z zewnątrz, od wojny, ale od wewnątrz, ze świata miłości, który wydawał się pewny.

Fetterley – jako oporna czytelniczka – skupia swą uwagę na Katarzynie i na swoistości jej relacji z Fryderykiem. To ona organizuje mu świat, to w jego spojrzeniu poszukuje pozytywnego obrazu samej siebie. Nie znajduje w nim jednak ani neutralizacji swego lęku o macierzyństwo, ani o to, że utraci dla niego wartość jako obiekt erotycznych pragnień. Katarzyna nie lubi siebie, bezustannie się obwinia i karze.

Faktycznie, sprzeczności Katarzyny nie dają się rozwiązać, bo jej postać jest zdeterminowana przez siły poza nią; stanowi odbicie męskiej psychologii i męskiego życia fantazja, daje się zrozumieć tylko, kiedy zobaczy się w niej serię reakcji na potrzeby męskiego świata wokół niej (s. 66).

Jej śmierć interpretuje Fetterley jako wpisaną w powtarzający się mechanizm samoobwiniania. I tak jak chciała obciąć sobie włosy na wieść o śmierci pierwszego swego ukochanego, sądząc, że ponosi winę, odmówiła mu bowiem seksualnych przyjemności, tak „z jej punktu widzenia jej śmierć przy porodzie jest właściwą karą za to, że zawiodła seksualnie Fryderyka, zachodząc w ciążę” (s. 69).

Fetterley ostatecznie demaskuje miłosną mitologię powieści, wskazując, które z postaci faktycznie wynagradzamy emocjonalnie za ich śmierć. W trakcie czytania książki płaczemy z powodu śmierci żołnierzy: „opłakujemy ich” (s. 71).

Jeśli płaczemy przy końcu książki, to jednak nie z powodu Katarzyny, ale z powodu Fryderyka Henry’ego. Wszystkie nasze łzy są ostatecznie dla mężczyzn, ponieważ w świecie *Pożegnania z bronią* tylko męskie życie się liczy. I komunikat skierowany do kobiet czytających tę klasyczną historię miłości i do doświadczających swego obrazu kobiecego ideału jest jasny i prosty: jedyną dobrą kobietą jest martwa kobieta, a nawet wtedy są jeszcze problemy (s. 71).

2.3.6. *Wielki Gatsby* Francisa Scotta Fitzgeralda – wyeliminować mężczyznę i z kobiety uczynić „kozła ofiarnego”

Pożegnanie z bronią przesłaniało wrogość wobec kobiet maską romantycznej miłości, zaś w *Wielkim Gatsby* wrogość i miłość koegzystują z sobą w pełnym oświeceniu powieści. Oba impulsy zogniskowane są na kobietach, z których powieść Fitzgeralda czyni także znaczące atrybuty męskiej władzy. Walka o kobiety i ich miłość maskuje walkę o władzę toczoną pomiędzy mężczyznami.

Fitzgerald opowiada historię biednego „chłopczyzny”, który stał się chłopcem bogatym. Historia jest prosta: młody porucznik zakochuje się w dziewczynie – „złotej dziewczynie” z „białego pałacu” – wyjeżdża na front, ona w międzyczasie wychodzi za mąż, a on wracając do normalnego życia, bierze w nawias jej nowy status i czyni ją „organizującym punktem swego istnienia” (s. 76) i swych działań. Zdobywa niezwykłą fortunę i oczekuje na okazję do ponownego spotkania. Ale – Fetterley czyta pod maską miłości – Daisy nie tyle jest osobą, ile przede wszystkim funkcjonuje jako symbol: symbol społecznego statusu i symbol władzy. Daisy bowiem to jeden z najbardziej upragnionych towarów na rynku. Uosabia siłę pieniądza, nawet jej głos pobrzmiwa pieniędzmi. A „ten, kto posiada Daisy [...], jest posiadającym najwyższą władzę chłopcem” (s. XVI).

Kiedy mężczyźni obdarzają kobiety znaczeniem najwyższego stanu posiadania – pisze Fetterley – to czynią je głównymi żetonami w swych wzajemnych grach o władzę. Tak kobiety, które nie posiadają żadnej faktycznej władzy, stają się symbolami władzy bogatych mężczyzn (s. 83).

Kim jest Daisy dla Gatsby’ego? Fetterley odpowiada, parafrazując zdanie Fitzgeralda z jego listu do Edmunda Wilsona („W ogóle nie zdaję sobie sprawy z relacji emocjonalnych [...] między Gatsbyem a Daisy”):

Nie ma żadnych emocjonalnych relacji między nimi, aby móc zdać z nich sprawę; jest tylko emocjonalna relacja pomiędzy Gatsbyem a jego „niewypowiedzianymi wyobrażeniami”, których Daisy jest mimowolnym symbolem, powstającym w chwili, kiedy dotknięciem warg tworzy z niej własne wcielenie (s. 78).

Fetterley rozwija interpretację powieści, odnosząc relacje pomiędzy postaciami do wzoru: inwestycja (obsadzenie)/pozbawienie (obsadzenia), który krzyżuje się z opozycją zysk/strata. Ponieważ angielskie *investment* odpowiada Freudowskiemu *Besetzung* i może się odnosić do popędowej obsa-

dy obiektu, „wzór” (*pattern*) Fetterley ma oddawać fundującą fabułę strukturę pożądania. Stąd jej sformułowania w rodzaju:

Struktury wyobraźni romantycznej, czy obiekt obsadzany jest męski, czy żeński, są sprawami męskiego ego, z którego kobiety są wykluczone (s. 98)⁶³.

A to, co wiemy o modelu romantycznej miłości, każe nam akcentować pozycję po stronie pozbawienia, czyli straty. Tym bardziej, że inwestowanie – emocjonalna fiksacja Gatsby’ego na Daisy – karmi się degradowaniem przezeń swej własnej pozycji. Intruz, wykluczony, obcy, kompensuje sobie własną nieistotność „nadmiarem usług” świadczonych innym.

Narrator, a zarazem uwikłany w scenę powieściową Nick, demaskuje Daisy od pierwszego z nią spotkania. Jego spojrzenie obnaża „nicość” Daisy: nicość jej rozmów, póź. A zarazem, wskazując na odcieleśnienie jej twarzy, głosu, na jej aseksualność, odsłania, na czym polega fenomen fantazjowania Gatsby’ego: ową łatwość, z jaką rzutuje on i projektuje na Daisy swe wyobrażenia o niej. Daisy pozbawiona w fantazjach Gatsby’ego swej „fizycznej substancji”, „dziewczyna w bieli”, funkcjonuje jak pusty ekran, oczekujący na projekcję, niczym pusta, niezapisana kartka. Z całą determinacją Gatsby będzie stał na straży tego fantazmatu wbrew rozsądkowi i wbrew oczywistym faktom. Nawet pojawienie się córeczki Daisy, oznaki jej cielesności i małżeństwa, nie wytrąci go z jego śnienia.

Ostatecznie – wyczytuje z fabuły *Wielkiego Gatsby’ego* Fetterley –

Czystość staje się bezpłciowością, a ta staje się sterylnością i Daisy ujawnia się jako prawdziwa mieszkanka ziemi jałowej, przed którą przypadkowy akt morderstwa stawia otworem możliwości w nowym świecie (s. 86).

A Gatsby wraz ze swym wyobrażeniem zanurza się w jałowość, a w finale w śmierć.

Wzór inwestowanie/pozbawienie opisuje także relacje miłosne Nicka i Jordani. Jednakże Nick, w przeciwieństwie do Gatsby’ego i jego relacji z Daisy, nigdy nie obdarza Jordani nadmiarem przymiotów. Na odwrót, przybiera postawę demaskatora, śledzi jej kłamstwa. Jordania również nigdy nie zyskuje nad nim władzy.

Wzór inwestowanie/pozbawienie okazuje się szczególnie użyteczny dla interpretacji postaci, wydawałoby się, marginalnej w wielkim świecie – Myrtle. Ta „tania”, „wulgarna”, „biedna” reprezentantka niższej klasy loku-

⁶³ „The structures of the romantic imagination, whether the object of investment be male or female, are affairs of the male ego from which women are excluded”.

je się na przeciwnym biegunie do zajmowanego przez „miłą” i „złotą dziewczynę” z „białego pałacu” – Daisy. Kochanka Toma – męża Daisy – inaczej niż odcieleśniona żona, uosabia raczej nadwyżkę ciała. „Jeśli kiedykolwiek istniał przedmiot, który opierałby się idealizacji, to byłaby to Myrtle” (s. 91). A jednak to Myrtle „wyłania się jako figura żywotności, namiętności i rzeczywistości w samym środku ziemi jałowej” (s. 91) i będzie w finale przez powieść idealizowana.

Fetterley ostrzega jednak przed nazbyt pośpiesznym uznaniem jej zwycięstwa. Albowiem jest to zwycięstwo szczególne, bo – zza grobu. I jeśli Daisy zostaje w finale przemieszczona na pozycję straty – pozbawienia, ale pozostaje wolna i żywa, to będąca od początku na tej pozycji Myrtle – bezsilna i upośledzona – w finale zyskuje, obdarzona dość wyjątkowym statusem, ale – jako martwa. Fetterley podgląda pewną prawidłowość, którą rozpoznaje w literackich kreacjach. Sprowadza się ona do tendencji, aby uromantyczniać i idealizować kobiety, które „stanowią klasę społecznych, seksualnych/ekonomicznych wygnańców”. Nie przypadkiem kobieta „z cieniem”, z ciałem-mięsem, ta, która „krwawi”, dopiero gdy jest martwa, może doczekać się wyniesienia.

Ani nie jest przypadkiem, że jego źródłem jest jej seksualność. Albowiem wynieść kobietę jako seksualny obiekt to wynieść kobietę w jej najwyższej zależności, wtórności i bezsilności (s. 92).

Krytycy powieści Fitzgeralda otworzyli kwestię, czy narratora powieści należy uznać za wiarygodnego i uczciwego. Jeśli wskazywali na jego nieuczciwość, to miała ona wynikać z jego niesumienności jako opowiadacza. Fetterley ocenia całą rzecz inaczej: właśnie technikę opowiadania uznaje za „jedno z najbardziej samoświadomych i najskuteczniejszych rozwiązań problemu, jak opowiedzieć historię” (s. 93). Natomiast nieuczciwość Nicka (i Fitzgeralda) wywodzi ze sposobów jego interpretacji postaci i ich uwikłań w określone zdarzenia. Sposobów, które wskazują na dwa genderowo zróżnicowane standardy ocen: inne dla kobiet, a inne dla mężczyzn. Fetterley rozstrzyga problem, konsekwentnie odwołując się do wzorca: inwestowanie/pozbawienie. Nick, w trakcie rozwoju fabuły, sukcesywnie dewaloryzuje Daisy, a inwestuje w Gatsby’ego. I owa dewaloryzacja jest czytana przez Fetterley z być może najmniej spodziewanego splotu zdarzeń. Nick ukrył przed Jordanią i bliskimi wiedzę na temat prawdziwych okoliczności śmierci Myrtle. Ale nie uczynił tego z powodu lojalności wobec martwego Gatsby’ego, ale dlatego, że założył, iż „bogaci, a bogate kobiety w szczególności są niezdolne do moralnej odpowiedzialności” (s. 93). Mając inny standard uczciwości dla mężczyzn i kobiet, nie może ani ich obwinić, ani poddać osądowi moralnemu. Oceniając zbrodnię Daisy, podwyższyłby jej pozycję.

Jednakże – konkluduje Fetterley – zachowanie Nicka w tej sprawie jest doskonale moralne w kulturze, która definiuje kobiety – prawnie, emocjonalnie, psychologicznie – jako dzieci. Zatem oskarżanie Nicka o nieuczciwość w traktowaniu kobiet, a Fitzgeralda o bez troskę wobec tej nieuczciwości miałyby się z celem. Nieuczciwość Nicka jest dla Fitzgeralda nierozpoznawalna z tych samych powodów, dla których jest nierozpoznawalna dla większości czytelników powieści: nie uważa się tego za nieuczciwość, bo to pospolite, powszechne i „naturalne” w społeczeństwie seksistowskim (s. 93–94).

Jeśli proces dewaloryzacji Daisy i Jordanii zbiega się w czasie z procesem wzrastającego obdarowywania pozytywami Gatsby’ego, to dzieje się tak, ponieważ działa tu ten sam podwójny standard: obiektami godnymi, aby w nie inwestować, są mężczyźni, kobiety zaś nimi nie są: „Daisy musi zawodzić Gatsby’ego, ale Gatsby nie musi zawodzić Nicka” (s. 95).

I tak, chociaż Nick uznaje za błąd nadmierne inwestowanie Gatsby’ego w Daisy, to nie poddaje nigdy swego bohatera próbie deziluzji. Fetterley czyni to, dokonując tym samym dość nieoczekiwanego zwrotu w lekturze powieści.

Przede wszystkim podaje w wątpliwość dość powszechne przekonanie krytyków, że *Wielki Gatsby* jest powieścią uniwersalną. A jej uniwersalność miałyby się wyrażać w tym, że wzorzec życiowy Gatsby’ego nie zapisuje jakiegoś „indywidualnego schematu samopotęgowania się” (s. 97) przez wzrost bogactwa, przyrost władzy, ale raczej odwołuje się do jakiejś symbolicznej struktury, która staje się nośnikiem amerykańskich wyobrażeń o poszukiwaniu Ameryki. „A przeto reprezentatywnych dla uniwersalnych marzeń wszystkich mężczyzn” (s. 97). Jeśli krytycy zgodni co do uniwersalności powieści szukali odpowiedzi na pytanie, które postawił przed nimi Marius Bewley: „prawdziwym pytaniem nie jest pytanie o to, co Gatsby widzi w Daisy, ale o kierunek, ku któremu się zwraca od niej, o to, co widzi poza nią” (s. 97), to Fetterley nie chce wykonywać takiego zadania i – stawia opór. Zauważa bowiem, że propozycja wyjścia krytyków „poza Daisy”, marginalizacja jej relacji z Gatsbym odnosi się do męskich struktur wyobraźniowych, które, bez względu na to, „czy obiekt obsadzany jest męski, czy żeński, są sprawami męskiego ego, z którego kobiety są wykluczone” (s. 98).

To wykluczenie kobiet ze znaczenia czegoś uniwersalnego nie jest nowe, chociaż forma, jaką ta nieuczciwość przybiera w *Wielkim Gatsbym*, jest szczególnie jadowita, ponieważ czytając tę powieść, kobiety są skłaniane do zaakceptowania kogoś jako heroicznego dokładnie dlatego, że one dla niego nie istnieją. Choć Gatsby płaci za swoje wyobrażenie, to Daisy płaci więcej. Przychwycona jako wcielenie jego snów Daisy, jako ja-

kaś odrębna osoba, ulega anihilacji i zostaje solipsystycznie wcielona w Gatsby'ego, stając się pewnym jego przedłużeniem (s. 97).

(Na marginesie warto zwrócić uwagę, jak problemat bohatera powieści amerykańskiej i jego snów o kobiecie odbija problemat Wokulskiego i Izabeli. Ale, jak widać, pewien aspekt jego feministycznej interpretacji już został w książce Fetterley zaprojektowany).

Fetterley chodzi o to, że Daisy istnieje dla Gatsby'ego jedynie jako projekt jego wyobraźni, że ten usuwa z Daisy wszystko to, co naraża ów projekt na korekty. Że Daisy pozostaje w jego fantazmacie dziewczyną „w bieli”, niedostępną, zamieszkałą we wnętrzu białego pałacu, a w rzeczywistości nieistniejącą, co odpowiada zapotrzebowaniu jego romantycznej wyobraźni.

Uważna lektura każe Fetterley wydobywać także i te fragmenty powieści, które neutralizują ataki na Daisy i są wobec aktywności wyobraźniowej Gatsby'ego krytyczne. Nick odsłania humorystyczną wręcz sytuację, kiedy Gatsby, zakładając, że Daisy po powrocie z niefortunnej przejażdżki musi być w niebezpieczeństwie, stróżuje pod jej domem, patrząc w pustkę jej pokoju, podczas gdy jego ukochana w ciszy i milczeniu spędza z mężem resztę wieczoru, zasypiając nad zimnym kurczakiem i butelką piwa. Otóż pusty pokój, w który z determinacją wpatruje się Gatsby, stanowi dla Nicka (i Fitzgeralda) powód do przemieszczenia „nicości”, dotychczasowej atrybucji Daisy, w „nicość” solipsystycznej wyobraźniowej konstrukcji Gatsby'ego. „Na pewnym poziomie mamy tutaj rozpoznanie faktu, że ciężar, jaki wyobraźnia Gatsby'ego nakłada na Daisy, jest nie do uniesienia i że niespełnienie marzenia nie tkwi w samej Daisy, lecz jest raczej nieuniknionym rezultatem owej wewnętrznej dynamiki wyobraźni, która sięga po nią jako obiekt swego marzenia” (s. 100). Fetterley atakuje miejsce, które, być może, skłonna byłaby zajmować kobieca czytelniczka spragniona męskich hołdów i umiejscowienia się w centrum męskiego pożądania. Tym samym demistyfikuje pozytywny walor romantycznej wyobraźni dla obu płci.

2.3.7. Henry James: *The Bostonians*

Fetterley rozpoczyna swe rozważania na temat powieści Jamesa od analizy dyskursu krytyków. Tym samym wypracowuje własne miejsce w lekturze. „Falliczna krytyka” (s. 109) — jak ją nazywa — choć różnicuje swoje centra zainteresowań, to jednak skupia się głównie na kilku wspólnych motywach i kreuje także pewną wspólną aurę, towarzyszącą tekstowi Jamesa. Łączy krytyków, tak sformułowana przez Lionela Trillinga, „obawa

o utratę męskości" (s. 103). A wraz z nią uaktywnione zostaje pytanie o to, jaki jest stosunek Jamesa do homoseksualności. Rozstrzygnięcia w tym względzie nie tyle odnoszą się do lektury *Bostończyków* (i czytania wypowiedzi Jamesa), ile wskazują raczej na „osobiste fantazje” zabierających głos krytyków. Różnice w ocenach miłości lesbijskiej, prezentowanej w powieści przez parę Oliwia/Verena, kształtuje raczej stopień i zagęszczenie inwektyw, negatywnych epitetów, które zostają przywołane. Krytyka falliczna występująca w obronie wszystkiego, co zdrowe, moralne i dobre, czyli uosabiane przez heteroseksualność, stygmatyzuje lesbijskość, odsyłając ją w rejony patologii. W owej ocenie homoseksualności Fetterley postrzega przede wszystkim „apel do wartości istniejących (czy lepiej – uznawanych za istniejące) poza ramami powieści” (s. 110).

Dystansując się wobec nazbyt jednoznacznie wybrzmiewających komentarzy, wmawiających Jamesowi negatywną postawę wobec lesbijskości, a także wobec feminizmu, sięga Fetterley po notatniki Jamesa i z wnikliwością czyta tekst *Bostończyków*.

Odwwołanie się do osobistego, zamkniętego bowiem w kręgu rodzinnym, doświadczenia Jamesa pozwala Fetterley wskazać na jego emocjonalne zaangażowanie w sprawę przyjaźni pomiędzy kobietami. A był w samym centrum trwania unii, łączącej bliską mu siostrę i jej przyjaciółkę. W notatkach zapisał też obserwację, że jest to „wspólna cecha doświadczenia Nowej Anglii” (s. 114). I można sądzić, że podobną sympatią, jaką obdarzał więzi siostrzane, którym świadcował w rzeczywistości, obdarzył swe fikcyjne bohaterki.

Fetterley wyraźnie separuje się od tych wypowiedzi, które nie chcą uznać wagi owego doświadczenia Jamesa. Nie chcą zatem także uznać wagi jego inspiracji dla przepisania w powieść dramatu, którego musi doświadczać w kulturze patriarchalnej każda kobieta wyłamująca się z heteroseksualnej normy. I nawet jeśli James – pisze Fetterley – nie reprezentuje feministycznego stanowiska, to niewątpliwie ma „zdolność do stawiania się na miejscu kobiet i w jednej linii z ich punktem widzenia” (s. 116). A – co szczególnie ważne dla badaczki – owa „zdolność” przekłada się na sposób czytania przez Jamesa feministycznego hasła: osobiste jest polityczne. Autor czyni pierwotnym, ale też podstawowym prywatne doświadczenie kobiety. A zatem prywatne doświadczenie Oliwii może być czytane nie jako „blizna jej ideologicznej obsesji” (słowa Irvinga Howe’a), ale jako wpisane „w jej intensywną osobistą walkę” (s. 117).

W tym widzeniu relacji między prywatnym a politycznym *Bostończycy* są książką o feminizmie. Jest to także książka o feminizmie, ponieważ jej faktyczny temat – władza i bezsiła – jest otwarcie powiązany z płcią (s. 117).

Bostończycy to – wedle Fetterley – w swym najbardziej ogólnym wymiarze powieść o kobietach. W pojedynczym zapisie fabularnym zaś

jest to szczególna wersja „wiecznego trójkąta”, który James wybrał do skonstruowania swej fabuły: mężczyzna i kobieta walczą o miłość i posiadanie innej kobiety, mężczyzna wygrywa i pytanie brzmi: dlaczego (s. 117).

James dokonał znamiennej przesunięcia planów i ustalił istotną hierarchię ich ważności: większą wagę przypisuje sprawie kobiet niż wojnie domowej, bo „wojna, w której mężczyźni walczą z sobą nawzajem, ma mniejsze kulturowe znaczenie niż walka pomiędzy mężczyznami i kobietami i mniejsze znaczenie niż wojna domowa wśród kobiet” (s. 117). A zatem regionalny konflikt zostaje podporządkowany przez Jamesa konfliktowi seksualnemu, jako większemu: „bitwa między mężczyznami i kobietami jest centralną kwestią narodową” (s. 119).

I chociaż James z pesymizmem ocenia skuteczność walki kobiet, to przedstawia rzetelną analizę warunków, w jakich się ona toczy. I, choć pisarz opatruje taką samą dozą ironii feminizm, co męski szowinizm, Fetterley skłonna jest przyznać, że sympatia Jamesa ostatecznie kieruje się ku kobietom.

Fetterley wyciąga wnioski z faktu, że James skonfrontował bostończyków i kobiety bostońskie z południowcem – reprezentantem przegranych wartości. I z tego, że właśnie ów, wydawałoby się, politycznie pobity i ekonomicznie upośledzony przedstawiciel Południa wygrywa w walce z lepiej uposażonymi do zwycięstwa przedstawicielkami Północy. Albowiem – wnioskuje Fetterley, dokumentując zarazem swoją wyjściową tezę dotyczącą hierarchii powieściowych planów – „płeć jest szerszą kategorią polityczną niż region” (s. 124). A *Bostończycy* walkę o władzę poddają szczególnej wprawce.

Badaczka sięga po fragment, który opisuje wizytę Oliwii i Basila w bibliotece w Harvardzie. Często poddawany analizie, był dla większości krytyków manifestacją „męskości” Basila, „jego wrodzonej szlachetności ducha”, zdolności do przekraczania barier wiedzy, a także braku obaw przed rzeczywistością, był też „dowodem instynktownego męskiego zjednoczenia w obliczu wspólnego zagrożenia ze strony agresywnej kobiecości” (s. 124). Fetterley proponuje, aby przeczytać tę scenę jako zapis i analizę rzeczywistości, nie zaś mitologicznej, jak wnioskowali krytycy, relacji władzy pomiędzy mężczyznami i kobietami. Basil opisywany jest jako ten, kto zajmuje właściwą pozycję w świecie uznanym za własną domenę. Kobiety zaś skonfrontowane są z nim w miejscu – w harwardzkiej bibliotece – które Basil odczuwa jako przestrzeń swej straty, z racji bowiem południowego pochodzenia został wykluczony z dostępu do pewnych dóbr cywilizacyj-

nych, także z możliwości zdobywania szerszej edukacji. Otóż kobiety, choć fizycznie obecne, doświadczają znacznie większego wykluczenia niż jakikolwiek mężczyzna pochodzący z Południa. Dlatego, że sprowadzone są jedynie do roli „satelitów”, „umożliwiających męskie życie intelektualne” (s. 125). Pomimo że Basil jest pokonany jako południowiec, a Verena („czarująca przewodniczka”) należy do zwycięskiej Północy, to wykluczenie Basila jest wzięte w nawias, gdy wziąć pod uwagę istotę wykluczenia Vereny, na które regionalizacja nie ma wpływu. Basil ma szansę, Verena nie. Podobnie rzecz się przedstawia podczas wizyty obojga w sali upamiętniającej wojnę domową. Chociaż Basil jest pokonanym wrogiem, to i tak ma dostęp do owego wojennego doświadczenia, które pozostaje przed Vereną zamknięte. Ale dzięki temu wykluczeniu Verena może zgłosić swój sprzeciw wobec uromantyczniania wojny.

Fetterley z wolna przygotowuje warunki, aby odpowiedzieć na postawione wcześniej pytanie: dlaczego w tym szczególnym trójkącie zwycięstwo należy do mężczyzny a nie do innej kobiety? Konfrontacja pozycji, ale i wewnętrznych atrybucji dwojga rywalizujących z sobą postaci: Oliwii i Basila, prowadzi badaczkę do wniosku, że Oliwia od początku skazana jest na klęskę, ponieważ uosabia „psychologię pokonanego”, podczas gdy jej przeciwnik Basil skazany jest na triumf. Oliwia – zgodnie z założeniem Jamesa, że istnieje ścisły związek pomiędzy męskością a władzą – jest jako kobieta naznaczona bezsilnością. To pozbawienie mocy wyciska swoje piętno nawet na tych aspektach jej działania, które miałyby jej dawać obiektywnie przewagę nad Basilem. Jest bogatą dziewczyną z Północy, może zabezpieczyć przyszłość swej ukochanej. Pieniądze stanowią niewątpliwe źródło jej władzy i w punkcie wyjścia fabuły dają jej przewagę nad Basilem w walce o Verenę. Ale Oliwia jest samotna, osłabiona przez wyjątkową skłonność do popadania w choroby, co falliczna krytyka objaśniała jako symptom jej lesbijskości, a w szczególności jako efekt utajenia jej miłości. Owa chorobliwość Oliwii odczytana jest przez Fetterley także jako symptom, lecz nie tyle miłości lesbijskiej, ile zablokowania możliwości spełnienia „legitymizowanego pragnienia związku, seksualnego lub nie, z inną kobietą oraz życia ześrodkowanego na kobiecie i określonego przez kobietę” (s. 132). A zatem jako objaw jej poczucia bezsilności, unieruchomienia jej egzystencjalnych projektów.

Oliwia przegrywa z Basilem – wedle lektury Fetterley – ponieważ ten składa Verenie ofertę, której nie równoważy obietnica podobnego „związku”. Kontrakt z Basilem, uregulowany prawnie małżeństwem, zabezpiecza jej publiczną akceptację i poruszanie się po przewidywalnej społecznej trajektorii.

Oliwia jest skazana na klęskę również dlatego, że bunt przeciw męskiej władzy skierowuje ją przeciw samej sobie. Z tego powodu nie akceptuje

siebie, stąd wynikają jej samobójcze skłonności. Zgoda Oliwii na wiktymizację konstruuje jej wersję feminizmu. O ile pani Farrinder walczy o prawa kobiet, o tyle Oliwia koncentruje się na ich cierpieniu, na tym zatem doświadczeniu, które jest także jej własnym udziałem. A więc nie na mocy kobiet, ale na ich bezsilności. „Widzenie przez Oliwię historii kobiet nie wywołuje zmiany, lecz powtarzające się w nieskończoność upokorzenia i klęski” (s. 136). Dlatego też, walcząc z Basilem, jednocześnie łączy się z nim w przekonaniu, że patriarchyat jest wieczny.

Szczegółowość pozycji Vereny w owej trójkątnej strukturze polega na tym, że osaczana jest przez dwa pożądanía. Z pozoru wydawać by się mogło, że zróżnicowane przez płeć podmioty owych pożądań ulegają unifikacji, zajmując podobną pozycję w relacjach z Vereną. Zarówno bowiem dla Oliwii, jak i dla Basila stanowi ona obiekt ich projekcji i manipulacji. Obydwoje mają skłonność do dominacji i traktowania jej jako swojej własności. Jednakże Fetterley śledzi i akcentuje zasadnicze różnice. Oliwia nigdy nie manifestuje i nie ćwiczy na Verenie swojej władzy (której zresztą nie posiada), co z upodobaniem czyni Basil. Oliwia kieruje swoją emocjonalnością ku Verenie, bez względu na to, jak ją ostatecznie określimy, Basil zaś Verenę zinstrumentalizuje w wojnie wytoczonej Oliwii:

[...] trudno uniknąć wniosku, że jego zainteresowanie Vereną jest wytworem zainteresowania Oliwii i że gdyby Verena nie była przedmiotem pożądanía Oliwii, nie byłaby przedmiotem pożądanía dla niego (s. 146).

Gdy odwołać się do Girardowskiego rozpoznania, że pożądanía są trójkątne, to widać wyraźnie ambiwalencję męskiego pożądanía, które może nawet przenieść się na drugi obiekt, aby tylko umocnić swoją władzę nad obiektem pierwszym.

Owa obserwacja prowadzi Fetterley do ogólnego wniosku, że

nie jest możliwe, aby jedna kobieta panowała nad inną kobietą w tym samym stopniu, w jakim może panować mężczyzna, dlatego że nie ma ona ani takiego obrazu siebie, ani takiego autorytetu społecznego, aby mogła tak czynić (s. 147).

Oliwia przegrywa z Basilem nie dlatego jednak, że ten dysponuje władzą, jakąś większą władzą, ale dlatego, że Verena, ów „doskonały model wiktoriańskiej kobiety jako domowego śpiewającego ptaka” (s. 143), cierpi na chorobę wszystkich kobiet w powieści, czyli na bezsilność.

Niemożliwe – pisze Fetterley – aby nie odczytać tego losu w metaforach rozkładu dominujących na ostatnich stronach powieści. Wizja Ransoma jako intruza, wdzierającego się w idyllę i rozdzierającego tkaninę

pięknego życia, jest w centrum Jamesowskiego opisu tych końcowych wydarzeń (s. 149–150).

Fetterley skłonna jest zaklasyfikować *Bostończyków* jako tragedię, w której losem postaci kieruje jakiś fatalizm. Fatalizm wynikający z odwiecznej „natury” kobiety i mężczyzny, fatalizm, który skazuje kobiety na to, aby były eksploatowane, a ich talenty stracone, jak w przypadku Vereny, „pochłonięte przez prywatną służbę u indywidualnego mężczyzny” (s. 150). Jednakże „wizja, która wynika z fatalizmu Jamesa, jest bardziej jeszcze gorzka” (s. 150). Badaczka wskazuje na pewną prawidłowość, która opisuje model relacji heteroseksualnych. Kobieta, wchodząc w ten typ relacji, okalecza nie tylko swą emocjonalność, ale także stopuje wszelkie projekty samorealizacji.

Jeżeli kobiety odpowiadają na męską seksualność tylko wtedy, gdy wyraża się ona przez władzę, agresję i sadyzm, to wówczas siła ich seksualności sprzeciwia się ich emancypacji, a ich kondycja jest bez nadziei statyczna i autodestrukcyjna. Kobiety skazane są wówczas na to, aby być masochistkami (s. 150).

Chociaż James sięga po konwencjonalny romantyczny wzorzec, to jednak, w odróżnieniu od Fitzgeralda czy Hemingwaya, „nie korzysta z konwencjonalnych sofizmatów mistycznego kobiecego spełnienia, radości, która niechybnie wynika z faktu bycia poddaną, opanowaną albo bycia »okupem«” (s. 150). Nie ma zgody Jamesa – jak przekonuje Fetterley – na opisany stan rzeczy. Choć są ustępstwa na rzecz „subtelniejszego seksizmu” (s. 152), gdy mowa jest o cierpieniu.

Fetterley, ważąc „za” i „przeciw”, decyduje się na ostateczną konkluzję, która czyni Jamesa sprzymierzeńcem radykalnego feminizmu.

W postaci Oliwii James uchwycił, bez względu na to, czy zdawał sobie z tego sprawę, czy nie, i bez względu na to, jakie to w nim budziło odczucia, centralne składniki jakiegoś radykalnego feminizmu. Feminizm Oliwii opiera się na jej spostrzeżeniu, że mężczyźni tworzą pewną klasę, w której różnice między osobnikami liczą się bardzo mało w porównaniu z ich podobieństwami. I opiera się na jej lesbijskości, na jej pragnieniu, aby podejmować swe podstawowe zobowiązania wobec innych kobiet. W postaci Oliwii zawiera się *implicite* rozpoznanie, że lesbianizm stanowi kluczową kwestię w feminizmie, ponieważ w lesbijce prywatne i publiczne – te dwie sfery, które Ransom chce przede wszystkim u kobiet oddzielić – trzymają się razem i ponieważ w lesbijce cudowna moc seksualności kobiety nie zwraca się przeciw sobie, ale ku sobie (s. 152).

W losie Oliwii i Vereny czyta Fetterley apel o siostrzaność, o wyzbycie się raczej mężczyzn niż zdradę siebie nawzajem.

2.3.8. Norman Mailer: *Amerykański sen* – nie być posiadanym przez kobiety

Dominantę powieści Mailera – wedle Fetterley, powieści „nieczystego snu generowanego przez stulecia patriarchy” – stanowi „seksizm wybuchający w jakiejś metaforycznej furii” (s. 155), stanowi „mitologia kobiecej władzy i męskiej bezsilności” (s. 156). Ale ponieważ pisarz doprowadził seksizm do pewnego skrajnego punktu, pojawia się wątpliwość, do jakiego stopnia obcujemy z parodią, a do jakiego stopnia „Mailer wciela to, co krytykuje, i krytykuje to, co wciela” (s. 155). Ostatecznie Fetterley nie rozstrzygnie tej kwestii, wskaże natomiast, że *Amerykański sen* artykułuje ekstremalną postać mitologii męskiego szowinizmu.

Dzieło Mailera reprezentuje pewien punkt krańcowy, poza którym seksizm nie może nie stać się – jak na ironię wierny swemu stylowi – swoim przeciwieństwem. Wierność systemowi patriarchalnemu i mitologiom męskiego szowinizmu staje się w rękach Mailera swego rodzaju odwróconym feminizmem (s. 156),

do tego stopnia, że po „lekkim dopasowaniu” daje się czytać jako „manifest rewolucyjnego feminizmu” (s. 156–157).

Fetterley interesuje przede wszystkim to, jakie strategie lektury powinna zastosować krytyka feministyczna, aby stawić skuteczny opór mitologiom – a właściwie „strategiom wyobraźniowym” – Mailera wpisanym w tekst powieści.

Jest to wysiłek – notuje – aby przejąć tę wizję Mailera tak, aby działanie, do którego ta wizja prowadzi, było już nie mordowaniem kobiet przez mężczyzn, ale raczej oporem kobiet wobec używania i nadużywania ich przez władzę pod maską słabości. Jest to wysiłek, aby się przeciwstawić projektowi Mailera, zamiast egzorcyzmować kobiety, jego poddać egzorcyzmowaniu (s. 157).

Jeśli strategię lektury Fetterley nazwać, zgodnie z jej wolą, procesem egzorcyzmowania Mailera, to w jego centrum plasują się działania badaczki, aby zdemaskować mitologie pisarskie, które produkują powieściowe wizje.

Wszystko, co przydarza się kobietom w tej powieści, pozostaje w ścisłym związku z Rojackiem – a ściślej, w związku z wytworzonym przez niego obrazem samego siebie. Fetterley rekonstruuje ów obraz, wy-

chodząc od traumatycznego wojennego doświadczenia bohatera. Efektem owego doświadczenia – spotkania oko w oko ze śmiercią – staje się przekonanie Rojacka, że „śmierć nie jest po prostu »stwarem niebezpieczniejszym od życia«, ale że on, Rojack, jest jakimś agentem śmierci i że tylko ona jest jego sposobem tworzenia i źródłem mocy” (s. 166). Jego autodefinicja streszcza się w stwierdzeniu: „byłem mordercą”.

Rojack nie doświadcza swego „ja” jako czegoś ustabilizowanego i skończonego. Mógłby – w zgodzie z charakterystyką Fetterley – ilustrować „podmiot w procesie”, opisany przez Julię Kristevę. Ów podmiot wielokrotnie manifestuje „poczucie odwołalnego istnienia”. Myśli samobójcze stwarzają się z jego codziennością. Samo istnienie bowiem posiada niepewny status, domaga się, aby je bezustannie udowadniać i tworzyć. Jednakże bohater nie czuje się twórcą własnego losu, panem swego „ja”. Obsesyjnie podejrzewa, że jest obiektem najazdu jakichś obcych sił. A owe zagrażające mu siły uosabiane są przez – kobiety. W decydujących życiowych momentach, tylko dlatego, że w swoim mniemaniu kontrolował sytuację, uniknął pułapek zastawionych przez kobiety. Głos księżycy – kobiecy głos – obwieścił mu, że jest martwy, ten sam głos niesłusznie podpowiadał mu, aby przyznał się do morderstwa Debory i aby sam umarł. Kobiety pozbawiają go samego siebie, manipulują nim. Deborę zabija, gdy doświadcza, że ona „otworzyła próżnię”. Jako obserwator rzeczywistości stwierdza, że to kobiety tak naprawdę sprawują władzę, zarówno w kręgach towarzyskich, jak i w polityce.

Najbardziej zniewala mężczyzn jednak fakt, że kobiety narzucają im obrazy samych siebie. I rzeczywiście jest tak, że Debora, otwierając Rojackowi wstęp do towarzystwa i polityki – uosabia władzę. Ale Debora w ich intymnym związku sama zostaje przez niego promowana na tę, która ubezpiecza jego „ja”, dlatego bohater boi się jej, ale nie chce jej utracić.

Rojack przyznaje Deborze całkowitą kontrolę nad jego poczuciem tego, kim jest i jaki jest; postrzega ją jako zdolną do stworzenia go i zniszczenia go, zdolną do wyzwolenia w nim mocy albo do zredukowania go do nicości. [...] Debora ma klucz do jego własnego obrazu siebie (s. 170).

Dlatego też, kiedy ona coraz rzadziej wysyła ku niemu jego pozytywne obrazy, a coraz częściej podstawia mu „krzywe zwierciadło” – musi ją zaabić. I tak jak Deborę uczyni odpowiedzialną za swoje „potępienie”, tak z kolei inną kobietę – Cherry – uczyni odpowiedzialną za swe „zbawienie”.

Amerykański sen kreuje i zarazem uzasadnia „kobiecy mistycyzm” i kobiecą „parapsychologię”. Rojack postrzega kobiety jako wcielenia „tajnych psychicznych mocy”, których impulsy zakłócają jego samokontrolę i oddają

go we władanie nieprzewidywalnych sił. U źródeł owego tajemniczo wybrzmiewającego mistycyzmu i owej parapsychologii Fetterley odkrywa zupełnie pozbawioną tajemnic „biologiczną mitologię”.

Wedle tej mitologii, władza kobiet pochodzi z posiadania przez nie macicy (s. 172).

Ów fakt decyduje o obrazowaniu przez nie ich własnego „ja”. W opozycji do niestabilnego, procesualnego obrazu Rojacka, ich obraz samych siebie charakteryzuje stabilność tożsamości i pewność swego istnienia.

Fetterley kataloguje, niczym Gilmore w swojej książce, przyczyny mizoginii. Tajemniczość „natury” kobiecej, biologiczny wymiar mitologii „parapsychologii” i „mystycyzmu” stwarzają wyjściową bazę do uruchomienia wyobraźni lękowej, poczucia bezsily i nienawiści do kobiet.

Zdaniem Fetterley, w *Amerykańskim śnie* następuje, na gruncie seksualnego paradygmatu, według którego mężczyzną się stajesz, a kobietą jesteś, „identyfikacja niepewności męskiego istnienia i niepewności męskiej seksualności” (s. 174). Fetterley akcentuje ową kwestię, która pojawia się nie tylko w relacjach heteroseksualnych (czy mężczyzna jest niezbędny do tego, aby dawać kobiecie rozkosz?, jakie jest jego miejsce w reprodukcji, w ojcostwie?), ale ujawnia całą swoją wagę w konfrontacji z homoseksualizmem. I chociaż wiele miejsc w powieści wskazuje na znaczenie homoseksualizmu dla Rojacka, to jednak – podkreśla Fetterley – „kluczowy nie jest tutaj stopień możliwych homoseksualnych pożądań Rojacka, ale to, co znaczy dla mężczyzny poddać się owym pożądaniom” (s. 175). A skoro powieść Mailera w jakimś sensie uczestniczy w walce o wymiar męskiej seksualności, to oczywiste się staje, że i pytanie, i odpowiedź będą stanowić istotne komponenty tej walki.

Męski homoseksualizm nie jest postrzegany – konkluduje Fetterley – jako stosunek płciowy pomiędzy równymi sobie, dwoma mężczyznami, ale raczej jako sytuacja, w której jeden mężczyzna jest używany jako kobieta przez drugiego mężczyznę. To nastawienie jest nieuniknioną konsekwencją rozumienia przez Mailera seksu jedynie jako funkcji władzy (s. 175–176).

Homoseksualizm zatem byłby odtworzeniem relacji władzy: hierarchii i podporządkowania znanych z wariantu heteroseksualnego, z tym jednakże nie do przyjęcia skutkiem, że feminizowałby jakiegoś mężczyznę.

Fetterley wyczulona na polityczną funkcję owej „obsesji kultury na temat homoseksualizmu” (s. 176), którą niewątpliwie prezentuje powieść Mailera, wskazuje na, aktualny do dzisiaj, mechanizm, który „utrzymując obraz »cioty«, mężczyzny jako kobiety, na pierwszym planie kulturowej

świadomości, może uzasadniać rosnące ekscesy męskości jako niezbędne antidotum na tę obawę" (s. 176).

Fetterley rekonstruuje dwie strategie, które pozwalają bohaterowi neutralizować wyobrażenia kobiet jako potężnych i mężczyzn jako bezsilnych. Jedna polega na podważeniu źródeł władzy kobiet i obrazów kobiet jako dysponentek mocy. Stąd na przykład, czyniąc z macicy miejsce nie twórczości, ale śmierci, znosi się władzę seksualności kobiecej, a także wyrażając ją „biologiczną mitologię”. Druga polega na skonstruowaniu obrazu siebie, uposażonego we władzę i na wcieleniu mocy kobiet.

Badaczka podpatruje ów mechanizm w scenie pierwszego spotkania Rojacka z Cherry, w klubie, gdzie dziewczyna śpiewa. Obrazy Cherry zmieniają się jak w kalejdoskopie. Na początku „uderza go doskonałość jej śpiewu” (s. 178). Następnie jego wzrok ślizga się po fragmentach jej ciała: stopie, paznokciach, palcach. Piękno dziewczyny zaciera się. Rejestracja jej brzydoty odbywa się równocześnie z rejestracją jej narcystycznej samowystarczalności i niezależności. Te dwa doświadczenia działają przygnębiająco. Sprowadzają wizję własnej śmierci. Śmierci spowodowanej przez kobietę. Mamy tu – wnioskuje Fetterley – „wyprojektowanie na kobiety własnych morderczych impulsów Rojacka” (s. 179). Podobny mechanizm zadziałał, kiedy bohater uśmiercał swoją żonę. Najpierw zaprojektował ją w roli niszczytelki jego „ja”, po czym usprawiedliwił morderstwo koniecznością samoobrony.

Zdolność Rojacka do takich projekcji objawia się w całej książce; to jedna z jego głównych strategii przeżycia, bo oferuje mu ona tak ogromne możliwości zaciemniania i przez to przededefiniowywania natury jaźni i jej impulsów (s. 179).

Mordując Deborę, czyni z niej Rojack kozła ofiarnego, ale, co ważniejsze, sam inicjuje „rytuał samooczyszczenia” (s. 180). W chwilę po zabójstwie czuje, że odzyskał siebie dla siebie. Albowiem „umieszcza w Deborze wszystko, czego najbardziej się boi jako prawdy o sobie, i zabijając ją, zabija tę [swoją] tożsamość” (s. 180), ale, dopowiedzmy, zabija tylko symbolicznie, aby w rzeczywistości narodzić się na nowo, w „nowym ciele”. Aby zyskać pewność swej mocy, snuje fantazje o uctwowaniu na ciele jej trupa. Formuła, która odgrywa rolę zaklęcia, ma zwrócić mu jej moc: „zabij i zjedz, wciel i stań się” (s. 183).

Musi umrzeć i Debora, i Cherry. Dlatego, że jak dowodzi Fetterley, istotą władzy nad kobietami, jaką chce posiadać Rojack, jest absolutne ich posiadanie. A tylko ich śmierć to gwarantuje. Śmierć kobiet upewnia mężczyznę, że wygrał, ale także zapewnia go, że on nigdy nie będzie posiadany przez kobietę. W finale powieści Rojack pozostaje żywy, a kobiety są już martwe.

3. Patrocino Schweickart

3.1. Lektury przez identyfikację: czytelnik i czytelniczka wobec androtekstów

W związku z tym, co powiedziały Judith Fetterley i Kate Millett, a także poza tym, co powiedziały, można, jak to czyni Patrocino Schweickart⁶⁴, wskazać na różnice pozycji, jakie zostają wyznaczone przez androtekst czytelnikowi i czytelniczce. Schweickart jest przekonana, że „dla feministek pytanie o to, *jak* czytamy, jest nieodłącznie związane z *pytaniem* o to, *co* czytamy” (s. 616). Z perspektywy identyfikacji lekturowej męski czytelnik androtekstu doświadcza przyjaznego spotkania. „Bez względu na to, czy tekst zbliża się do jego szczególnego doświadczenia, zaprasza się go, aby potwierdził, że męskie równa się człowiecze” (s. 617), co pozwala mu na komfortowe poczucie, że jego własne, osobiste jest zarazem uniwersalne.

Autorka cytuje opis dziewczyny z powieści Joyce’a⁶⁵, aby zademonstrować – zapraszając męskiego czytelnika do identyfikacji z bohaterem, Stefanem Dedalusem („Lica miał w ogniu, ciało płonęło”) – jak androtekst zaprasza go do „odczucia swojej *różnicy* (konkretnie, wobec tej *dziewczyny*) i zrównania jej z uniwersalnością” (s. 617). Zaś – wedle Schweickart – postać kobiety w androteksie funkcjonuje dla męskiego odbiorcy analogicznie do opisanego przez Lévi-Straussa procesu wymiany kobiet-towarów pomiędzy mężczyznami:

⁶⁴ P.P. SCHWEICKART: *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading*. In: *Gender and Reading: Essays on Readers: Texts and Contexts*. Eds. E.A. FLYNN, P.P. SCHWEICKART. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986. Przytaczam za przedrukiem w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R.R. WARHOL, D.P. HERNDL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁶⁵ „Jakieś samotne dziewczę stoi przed nim w milczeniu pośrodku nurtu i spogląda ku morzu. Jak gdyby je ktoś zaklął w postać niezwykłego i pięknego morskiego ptaka. Ma długie, smukłe, obnażone nogi, wiotkie jak u żurawia, bielutkie poza miejscami, na których szmaragdowe pasmo wodorostów runy pisze na ciele. Uda, pełniejsze i o miękkim odcieniu kości słoniowej, obnażone są prawie do biodr, na których białe koronki majteczek wyglądają jak upierzenie ptasie, jak miękki biały puch. Sukienka barwy niebieskiego łupku, śmiało zakasana wokół pasa, opada z tyłu na kształt gołębiego ogona. Pierś ma jak ptaszę, lekko wypukłą i gładziutką, jak pierś ciemnopiórej gołąbki. Tylko jasny i długi włos jest dziewczęcy: dziewczęca również i cudem śmiertelnej piękności tknięta jest twarzyczka”. J. JOYCE: *Portret artysty z czasów młodości*. Przeł. Z. ALLAN. Warszawa, Rój, 1931, s. 216–217.

Kobieta w tekście obraca tekst w kobietę, a obieg tego tekstu/kobiety staje się centralnym rytuałem, ustanawiającym więź pomiędzy autorem i jego męskimi czytelnikami (s. 617).

Ten sam tekst nawiązuje odmienny typ więzi z czytelnikiem kobietą. Kobieta-czytelniczka nie tyle zostanie „zaproszona”, ile zmuszona do identyfikacji z męską postacią, czyli do zrównania męskości z uniwersalnością. Opisała ten proces Fetterley w kategoriach maskulinizacji umysłu kobiecego. Istotą tego procesu jest to, że „nie daje on jednak męskiej władzy kobiecie czytelniczej” (s. 618). Podwaja nawet jej poczucie bezsilności, zarówno dlatego, że pozbawia ją świadomości jej własnego, odmiennego doświadczenia, które nie zostaje wyartykułowane i zalegalizowane przez tekst, jak i dlatego, że gdy czytelniczka zidentyfikuje się z perspektywą męską (uniwersalną, czyli nie-kobietą), wówczas działa przeciwko własnym interesom – wbrew sobie i przeciw sobie.

Androcentryczna literatura jest tym bardziej skuteczna jako instrument polityki seksualnej, ponieważ nie pozwala kobiecej czytelniczce poszukiwać schronienia w jej różnicy. W zamian wciąga ją w proces, który używa jej przeciwko niej samej. Ten proces domaga się od kobiety jej współudziału w wyniesieniu męskiej różnicy do tego, co uniwersalne, i, odpowiednio, w obniżeniu kobiecej różnicy do inności bez wzajemności (s. 618).

Niewątpliwie Schweickart odwołuje się tu, nie wprost, do koncepcji Simone de Beauvoir (której nazwisko pada, obok Kate Millett, na tej samej stronie), rozważającej relacje pomiędzy „ja” a innym. Inny-kobieta pozostaje zawsze poza całością, którą reprezentuje „ja”-Mężczyzna. Inny jest poddany presji i uciskowi. Może występować w dwóch rolach wobec mężczyzny: albo jako jego suplement (kochanka, muza, żona), albo jako jego śmiertelne niebezpieczeństwo (wówczas trzeba go zabić). „Ja” reprezentuje to, co uniwersalne, a zatem jako całość znosi różnicę wobec siebie samego. Także różnicę płci. „Zastępuje dwoje jednym” – jak nazywa ów mechanizm uniwersalności S. Agacinski. Ta „logika metafizyczna”, która jest „logiką tożsamości”, jest zarazem „upośledzeniem dwojga na rzecz jednego; zaprzeczeniem różnicy na rzecz opozycji obecność – brak, aktywność – bierność, widzialność – niewidzialność itd., porzuceniem struktury różnicowanej na rzecz hierarchii”⁶⁶.

Podobnie rzecz ujmuje Shoshana Felman:

Teoretycznie podporządkowana pojęciu męskości kobieta jest postrzegana przez mężczyznę jako jego opozycja, to znaczy jako jego inny, nega-

⁶⁶ S. AGACINSKI: *Polityka płci...*, s. 57.

tyw pozytywu, a nie zgodnie z własnym prawem do tego, jako różnica, jako inny, jako inność sama⁶⁷.

Schweickart, interpretując ową „metafizyczną” opozycję „ja” – Inny w teorii czytania androtekstów, powiada, że „różnica kobieca to inność bez wzajemności”. Znaczyłoby to, że czytelniczka pozostaje w opozycji do męskiego bohatera, jest owym „innym” przeznaczonym do roztopienia się w jego uniwersalnej męskości.

Czy dylemat, który rysuje Schweickart, jest godny uwagi? To pytanie stawiam, mając w ręku cytowaną już książkę K.K. Ruthvena *Feminist Literary Studies: an Introduction*, który sugeruje, że dylemat ów powstał tylko dlatego, że kobiety, szczególnie w latach 60., upierały się, aby czytać i badać tylko te książki, z którymi się mogą „identyfikować”. Zatem ich dylemat wynika z lektury androtekstów, która aktualizując różnice genderowe, komplikuje ów proces identyfikacji, co widać przy odwróceniu relacji.

Jeśli wszak się zdarzy, że „ja” jest kobiece, a Inny męski, a lektura jest budowana wyłącznie jako czytanie-w-celu-samo-identyfikacji, wtedy czytanie androtekstów stanowi dylemat⁶⁸.

Układając swą wypowiedź w formie pytania retorycznego, Ruthven usuwa zarazem dylemat krytyki feministycznej, która chce czytać, odwołując się do identyfikacji: „czy czytamy tylko po to, aby umocnić „ja”, a nigdy po to, by doświadczyć Innego?”⁶⁹. Annette Kolodny, która pisała o tym wielokrotnie, odpowiedziałaby zapewne, że jaźń innego (męskiego) jest kobietom w miarę dobrze znana, kultura patriarchalna bowiem nauczyła je, jak ową jaźń czytać. Co więcej, obcując z męskimi tekstami, kobiety zdobyły większe wtajemniczenie w męską inność niż wiedzę o sobie samych. A nawet owa wiedza podlegała maskulinizacji⁷⁰. Josephine Donovan, odwołując się do imperatywu moralnego, pisze, że rzeczywisty problem nie polega na pytaniu, „czy kobieta może utożsamić się ze świadomością podmiotową jaźni, gdy jest ona męska, ale czy powinna, biorąc pod uwagę własne polityczne i społeczne środowisko”⁷¹.

⁶⁷ S. FELMAN: *Woman and Madness: the Critical Phallacy*. „Diacritics” 1975, no. 4 (5: Winter), s. 3.

⁶⁸ K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction...*, s. 42.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ A. KOLODNY: *A Map for Rereading, Gender and Interpretation of Literary Texts*. In: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. New York–London, Pantheon–Virago, 1985–1986.

⁷¹ J. DONOVAN: *Beyond the Net: Feminist Criticism as a Moral Criticism*. „Denver Quarterly” 1983, no. 17, s. 50.

Odpowiedzi padły. Czytanie androtekstów może być aktywnością bardzo niebezpieczną dla kobiet. Nie tyle bowiem chodzi o procesy poznawcze, ile o efekty oddziaływania na osobowość kobiet mechanizmów patriarchalnej indoktrynacji, wpisanych w kulturę i w strukturę tekstów.

3.2. Negatywna i pozytywna hermeneutyka androtekstów

Patrocino Schweickart powtórzyła pytanie implikowane przez analizy K. Millett (a eksplicytnie wyłożone przez J. Fetterley): na czym polega i w jaki sposób jest „produkowana” władza androtekstu nad kobietą czytelniczką? Jak pamiętamy, Millett odwoływała się do „psychologii opresjonowanych” – „skolonizowanej mentalności kobiecej”, która oznaczała także „fałszywą świadomość”. Demaskowanie owej „fałszywej świadomości” miało być jednym z zadań krytyki feministycznej. Fetterley zaś, odwołując się do formuły procesu maskulinizacji kobiecego umysłu, dowodziła, że wystarczy wyeksponować ów proces przed świadomością, aby go przerwać, obnażając maskę uniwersalności nałożoną na androcentryzm.

Feministyczne krytyczki męskich tekstów, od Kate Millett do Judith Fetterley, pracowały pod szyldem „czytelniczki, która się opiera”. [...] Jednak krytyka feministyczna pisana pod egidą owej czytelniczki, która się opiera, pozostawia pewne pytania bez odpowiedzi, pytania, które dojrzejwią do ich postawienia w analizie feministycznej: Skąd tekst czerpie swą moc przyciągania nas do swoich zamysłów? Czemu niektóre (nie wszystkie) demonstracyjnie seksistowskie teksty pozostają kuszące, nawet po poddaniu ich drobiazgowej krytyce feministycznej? (s. 618).

Autorka raz jeszcze przywołuje wspomniany wcześniej opis dziewczyny u Joyce’a, wskazując, że czytając powieść o artystycznym przebudzeniu, kobieta będzie się identyfikowała ze Stefanem, „ratyfikując” uniwersalność męskiego. Na pytanie o pokusy seksizmu pada „zwyczajowa odpowiedź” odwołująca się do „fałszywej świadomości”. Ten tryb udzielania „zwyczajowej odpowiedzi” Schweickart uznaje za niewystarczający dlatego, że „nadmierznie upraszcza problem i nie dopuszcza nas do zrozumienia zarazem siły literatury i złożoności naszych na nią reakcji” (s. 618).

Schweickart proponuje, aby od nowa rozważyć lekturę androtekstów, wychodząc z „dobrego punktu startowego do ponownego feministycznego rozważenia tekstów męskich” (s. 618). Tym punktem ma być stanowisko

marksisty Frederica Jamesona, wyłożone w jego słynnej książce *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*: „to, co ideologicznie skuteczne, jest też równocześnie z konieczności utopijne”⁷².

Teza ta – wnioskuje Schweickart – implikuje, że tekst męski bierze swą władzę nad kobietą czytelniczką z autentycznych pożądań, które pobudza, a następnie ujarzmia w procesie maskulinizacji (s. 618).

Idąc za Paulem Ricoeurem, Jameson wyróżnia negatywną i pozytywną hermeneutykę, wiążąc tę drugą z kategorią utopii. Androtekst gra na „fałszywej świadomości” (ukłon w stronę krytyczek Millett i Fetterley), którą dekonspiruje hermeneutyka negatywna („hermeneutyka podejrzeń”), ale i na autentycznych aspiracjach, które uwodzą czytelniczkę za pomocą zbieżności utopii.

Schweickart próbuje pokazać złożoność mechanizmu uwodzenia androtekstu, odwołując się do relacji pomiędzy dwiema postaciami z powieści Lawrence’a *Women in Love*: Birkinem i Ursulą. Według „zwyczajowej odpowiedzi”, która odwołuje się do „fałszywej świadomości”, mamy tu dylemat: jeśli – powiada Schweickart – jako czytelniczka identyfikuję się z Birkinem, do czego pchają mnie struktury perswazyjne tekstu, to wówczas „zostaję wciągnięta we współwinę za zredukowanie Ursuli, a tym samym i mnie samej, do roli innego” (s. 619). Jeśli utożsamiam się z Ursulą, muszę „przyjąć” jej los. „Simone de Beauvoir i Kate Millett przekonywały mnie, że to powieść seksistowska. Czemu zatem mnie pociąga?” (s. 618).

Można, szukając odpowiedzi na to pytanie, zastosować „trick z odwróceniem ról” między postaciami.

Jeżeli odwrócimy role Birkina i Ursuli, ideologiczne komponenty (lub przynajmniej najsłabsze z nich, na przykład analogia między kobietami i końmi) wyjdą na jaw jako absurdy. Teraz, jeśli usuniemy te absurdalne składniki, utrzymując odwrócone role, zostanie nam historia kobiety walczącej o połączenie swego namiętnego pragnienia autonomicznego, świadomego istnienia z równie namiętym pragnieniem miłości oraz innych więzi ludzkich. Ta rezydualna historia nie jest zbyt odległa od tej, jaką uznalibyśmy za wyraz feministycznej wrażliwości (s. 619).

Zdaniem Schweickart, to, co ukazuje „trick z odwróceniem ról”, odbywa się nieświadomie, z czego wynika kolejny paradoks. Identyfikacja z Birkinem (czyli męskim bohaterem) jest tym mocniejsza, im bardziej zadeklarowany jest feminizm czytelniczki: „[...] wykonuję nowe, feministycz-

⁷² F. JAMESON: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press, 1981, s. 286.

ne odczytanie *nieświadomie*, tekst mnie uwodzi” (s. 619). Czyli reakcja afektywna na tekst ulega powiększającemu się rozdzieleniu. Coraz bardziej „jestem wciągnięta w to przedstawienie Ursuli i w ten los, jaki jej Lawrence zgotował: mężczyzna jest synem Bożym, ale kobieta jest córką mężczyzny. Jej powołaniem jest przyświadczać jego transcendencji w olśnionym milczeniu”. I zarazem coraz bardziej solidaryzuję się z Birkinem: „[...] identyfikacja z Birkinem jest emocjonalnie skuteczna, bo wyzbyta patriarchalnych pułapek walka Birkina i jego utopijna wizja zgadza się z moją własną” (s. 619). Ale im mocniej identyfikuję się z Birkinem, tym intensywniej „doświadczam rozdzielenia charakterystycznego dla procesu maskulinizacji” (s. 619).

Rysuje się zatem odpowiedź na postawione pytanie: dlaczego androteksty przykuwają naszą uwagę? Próbując jej udzielić, Schweickart, jak widać, sięga do procesów nieświadomych. Konkluduje, że co prawda nie do wszystkich, ale do niektórych androtekstów mogłaby być zastosowana „podwójna hermeneutyka”. Negatywna hermeneutyka, odkrywająca współdziałanie androtekstów z ideologią patriarchalną, oraz hermeneutyka pozytywna, „która odzyskuje moment utopijny – owe autentyczne jądro – z jakiego ciągną one znaczącą dawkę swej emocjonalnej mocy” (s. 619).

Schweickart powtarza tutaj formuły Jamesona, które były u niego skierowane w stronę „mechanicznej”, klasowej analizy kultury w marksizmie:

Nie wolno jej ustawać w praktykowaniu owej z istoty negatywnej funkcji hermeneutycznej (do której wykonania marksizm dostarcza jedynej dziś wirtualnej metody), ale musi też, poprzez ową demonstrację instrumentalnej funkcji danego obiektu kultury i pomimo niej, starać się wyprojektować jego równoczesną moc utopijną jako symboliczną afirmację specyficznych historycznych i klasowych form jedności zbiorowej. Jest to jakaś ujednolicona perspektywa, a nie nałożenie dwóch opcji, czy też alternatywnych analiz: żadna sama w sobie nie zadowala⁷³.

Pamiętamy *passus* z lektury Millett, w którym odkrywała ona „subtelność” taktyki Lawrence’a, polegającą na uwodzeniu i uaktywnianiu pożądania czytelniczki. Na jej „kooptacji” do narcystycznych pożądań autora/bohatera. *Passus* ten w jakimś sensie mógłby stanowić odpowiedź na nowe pytanie Schweickart. Z ostrożności, pamiętając o tym, że podobieństwa mogą być tylko pozorne, a dane, które mogę wyczytać z analiz Millett i rozprawy Schweickart, nie pozwalają mi na podważanie prawa do innowacyjnego autorstwa tej ostatniej, pozostawiam kwestię w zawieszeniu.

⁷³ Ibidem, s. 291.

Schweickart powiada zatem, że tekst „gra” nie tylko na jej „fałszywej świadomości”, ale także na jej „autentycznych aspiracjach wyzwolicielskich, czyli na tych samych impulsach, które doprowadziły [ją] do ruchu feministycznego” (s. 619). Możliwe jest więc, aby przeprowadzić lekturę androtekstu w dwóch, pozostających w koniunkcji, wymiarach: w ramach hermeneutyki negatywnej i hermeneutyki pozytywnej.

Rozdział drugi

Zwrot do literatury pisanej przez kobiety i ku literackiej tradycji pisarstwa kobiecego

Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach
i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, miałyby wła-
sna literaturę [*they would have a literature of
their own*].

J.S. Mill¹

1. Elaine Showalter: *A Literature of Their Own* (1977)

Książka Elaine Showalter *A Literature of Their Own* (1977)² postawiła w centrum uwagi teksty pisane przez kobiety. I chociaż autorka miała już poprzedniczki, takie jak Patricia Meyer Spacks (*The Female Imagination*, 1975)³ i Ellen Moers (*Literary Women*, 1976)⁴, których teksty można uznać

¹ J.S. MILL: *Poddaństwo kobiet*. Przeł. M.Ch. [M. CHYŻYŃSKA]. W: *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*. Przekład przejrzał i wstępem opatrzył J. HOŁÓWKA. Kraków, Czytelnik, 1995, s. 354.

² E. SHOWALTER: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

³ P.M. SPACKS: *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London, Georg Allen & Unwin Ltd, 1976.

⁴ E. MOERS: *Literary Women: Great Writers*. New York, Oxford University Press, 1976.

za istotne przykłady ginokrytycznych zbliżeń, to dopiero od wydania *A Literature of Their Own* zwykło się, w rozlicznych historiach krytyki feministycznej, wskazywać na znaczący przełom, zwrot w feministycznych badaniach. Niewątpliwie, jednym z powodów takiej interpretacji chronologii była większa niż u prekursorów skłonność Showalter do szukania prawidłowości w rozwoju pisania kobiecego i do konstruowania sytuacji modelowych, które kobiecej tradycji literackiej i kobiecej kulturze – postulowanej zarówno przez Spacks, jak i Moers – „usiłują nadać kształt i kierunek”⁵. Kontestowanie przez Showalter formuły „kobiecej wyobraźni”, jaką przedstawiła Patricia Meyer Spacks, miało także wpływ na hierarchię postaci i rozdanych ról na feministycznej scenie *Ich własnej literatury*.

1.1. Prezentacja

W pierwszym rozdziale *A Literature of Their Own*, zatytułowanym *The Female Tradition*, Showalter przedstawia swe teoretyczne założenia, streszczając zarazem podstawowe tezy książki. Diagnostuje sytuację XIX- i XX-wiecznych literatek, skupiając się na wątkach, które uzasadniają zamysł jej pracy i prowadzą ją do głównego celu: opisanie kobiecej tradycji literackiej w angielskiej powieści od generacji sióstr Brontë do lat 60. XX wieku.

Otóż – wedle badaczki – angielskie pisarki były czytane, zauważone przez krytyków i badaczy.

Nigdy jednak nie byliśmy pewni, co je jednoczy jako kobiety, lub czy faktycznie mają jakieś wspólne dziedzictwo, które się wiąże z ich kobiecością w ogóle (s. 3).

Jeśli natomiast miały świadomość „swych indywidualnych tożsamości i doświadczeń” (s. 4), to rzadko rozważały kwestię, „czy te doświadczenia mogłyby przekroczyć osobistą i lokalną, uznaną za wspólną formę w sztuce i wyjawić pewną historię” (s. 4). Pisarki nie poddawały ani własnej kultury, ani też sztuki opracowaniu teoretycznemu. W ich imieniu natomiast – na temat pisania kobiet i jego swoistości – wypowiedzieli się krytycy męscy: John Stuart Mill, George Henry Lewes, Ernest Baker. Z kolei, ci mniej znani konstruowali stereotypowe obrazy literatek, narzucając debacie fragmentaryczny i stroniczy charakter. Efektem owych krytycznych

⁵ S. BENSTOCK, S. FERRIS, S. WOODS: *A Handbook of Literary Feminisms*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2002, s. 156.

działań było zignorowanie „małych” pisarek i wskazanie „wielkich”. Ostały się Jane Austen, siostry Brontë, George Eliot i Virginia Woolf.

Straciwszy z oczu – diagnozuje Showalter – mniejsze pisarki, które były ogniwami w łańcuchu wiążącym jedną generację z drugą, nie mieliśmy zbyt jasnego rozumienia *ciągłości* w pisarstwie kobiet ani jakiegokolwiek wiążącej informacji o *związkach* pomiędzy życiem pisarek a zmianami w prawnym, ekonomicznym i społecznym statusie kobiet (s. 7; podkr. – K.K.).

Krytycy, skoncentrowani na elitarnej grupie, wykluczyli z pola swego widzenia, na przykład, etap kobiecej działalności pomiędzy George Eliot a Virginią Woolf. Ich uprzedzenia – projekcja stereotypów kobiecości na teksty pisane przez kobiety i fragmentaryczna wiedza na temat literatek – mają swą kulminację w wieku XX:

[...] nie zaskakuje, że formalistyczno-strukturalistyczni krytycy całkowicie unikali kwestii tożsamości seksualnej albo odrzucali ją jako nieistotną i subiektywną. Uznając trudność inteligentnego myślenia o pisarkach, krytyka akademicka często rekompensowała to sobie pozbawianiem ich płci [*desexing them*] (s. 8).

Lata 60. przynoszą przełom. Przygotowują go i uczestniczą w nim zarówno ruch wyzwolenia kobiet w Anglii i Ameryce, jak i interdyscyplinarni badacze: psychologowie, socjologowie, historycy, zainteresowani historią społeczną i historią sztuki. Showalter podkreśla wagę ich prac w „rekonstrukcji politycznego, społecznego i kulturowego doświadczenia kobiet” (s. 8). I tak się dzieje, że za inicjacyjny moment feministycznego przełomu uznaje Showalter zainteresowanie badaniem życiowego doświadczenia kobiet i studia nad epoką wiktoriańską.

Jeśli wcześniej P.M. Spacks odnotowała, że „specjalna kobieca samoświadomość pojawia się w literaturze w każdej epoce”⁶, to Showalter, podejmując ten trop, stawia następujące zadanie: żeby się dowiedzieć, jakie strategie zastosowały literatki w celu ekspresji owej „kobiecej samoświadomości”, należy zbadać ich relacje z innymi pisarkami w historii.

I spostrzeżenia E. Moers, która kobiecą literaturę utożsamiała z „ruchem międzynarodowym”, i P.M. Spacks, która przekonywała do idei badania wspólnego dla pisarek „wyobraźniowego kontinuum”, co pozwalałoby na uchwycenie persewerujących z pokolenia na pokolenie konwencji literackich, tematów i obrazów – zostały uaktywnione przez amerykańską badaczkę dla uzasadnienia wyjściowej tezy, że wbrew temu, co sądził Mill

⁶ P.M. SPACKS: *The Female Imagination...*, s. 3.

(„Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, miałyby własną literaturę. Nie stworzyły literatury, ponieważ znalazły już stworzoną i bardzo rozwiniętą”⁷), „kobiety miały swą własną literaturę cały czas” (s. 10), a pisarki stanowiły część tradycji, która ukształtowała się przed wiekiem XIX.

Założenie Showalter jest proste: opisać kobiecą tradycję literacką w angielskiej powieści i pokazać, „jak rozwój tej tradycji jest podobny do rozwoju jakiegokolwiek literackiej s u b k u l t u r y” (s. 10; podkr. – K.K.). Pojęcie subkultury przemieszcza tradycyjne źródła inspiracji w pisaniu historii literatury (głównie kulturowe i literaturoznawcze) w kierunku socjologii i etnografii literatury. Modelowe okazały się literackie subkultury czarnych, żydowskie, afroamerykańskie, kanadyjskie, angloindiańskie. A zatem pisanie kobiet ujmuje badaczka jako „produkt subkultury” i rejestruje jego związki z „dominującym, głównym nurtem”. Owe związki mają różny bieg. Różnie ewoluują. Warto od razu zaznaczyć, że Showalter w opisie subkultury kobiecej konsekwentnie operuje kategoriami XIX-wiecznych ewolucjonistów: rozwoju, postępu, głównie ewolucji. A więc literatura pisana przez kobiety ewoluowała „w kierunku jakiegoś wszechogarniającego kobiecego realizmu [*all-inclusive female realism*], jakiejś rozległej, świadomej społecznie eksploracji codziennego życia i wartości kobiet w obrębie rodziny i wspólnoty” (s. 29), ale dojrzała literatura kobiet, śladem literatury afroamerykańskiej, etnicznej i marksistowskiej, staje wobec pytania: „czy się poświęcić ukuwaniu [*forging*] kobiecej mitologii i epiki, czy wyjść poza tradycję kobiecą w kierunku jakiegoś niewyróżniającego się udziału w głównym nurcie literatury, co można by postrzegać albo jako równość, albo jako asymilację?” (s. 34).

Showalter – zgodnie z obserwacją rozwoju subkultur literackich – wyróżnia trzy ich etapy:

Najpierw jest przedłużony etap *naśladowania* zwycięskich sposobów dominującej tradycji oraz internalizacja jej standardów artystycznych i jej opinii na temat ról społecznych. Drugi etap stanowi *protest* przeciwko tym standardom oraz *obrona* praw i wartości mniejszości, wliczając w to domaganie się dla nich autonomii... W końcu jest etap *odkrywania siebie* [*self-discovery*], pewien zwrot do wnętrza wyzwolony od uzależnienia od stanowiska opozycyjnego, poszukiwanie tożsamości (s. 13).

Dokonując przekładu tych etapów na kobiece pisanie, Showalter kreśli trzy jego fazy: *feminine* (żeńską) – naznaczoną wyłanianiem się męskiego pseudonimu w 1840 roku i trwającą do śmierci G. Eliot w 1880 roku; *feminist* (feministyczną) – datowaną od 1880 do 1920 roku, jako fazę „wygry-

⁷ J.S. MILL: *Poddaństwo kobiet...*, s. 354.

wania głosu", czyli prawa kobiet do głosowania; *female* (kobieca) – zapoczątkowaną w 1920 roku i trwającą „do współczesności”, ale charakteryzującą się nową formułą samoświadomości od 1960 roku⁸.

Showalter zastrzega, że nie należy traktować owych kategorii jako „sztywnych, dystynktywnych” podziałów, które uniemożliwiałyby przemieszczanie (się) pisarek pomiędzy granicznymi datami. „Etapy zachodzą na siebie” (s. 13). A przecież dodając, że „pożyteczne wydaje się wskazanie na okresy kryzysu, kiedy występował przeskok wartości literackich” (s. 13), autorka manifestuje swoje przywiązanie do myślenia o literackich, czy szerzej: kulturowych, procesach w kategoriach wzrostu, dojrzałości, schyłku.

Badając relacje pomiędzy subkulturą kobiet, subkulturą literacką kobiet a kobiecą (*female*) tradycją literacką, Showalter odnotowuje między nimi ścisłe zależności i wzajemne inspiracje.

Proponuje, aby opisywać kobiecą (*female*) tradycję literacką „w stosunku do szerszej ewolucji s a m o ś w i a d o m o ś c i k o b i e t i do sposobów, za pomocą których każda grupa mniejszościowa znajduje swój kierunek autoekspresji wobec dominującego społeczeństwa, ponieważ nie potrafimy pokazać jakiegoś modelu [*pattern*] świadomego postępu i akumulacji” (s. 11). Ponieważ istnieje wiele przerw w zapisach interakcji pomiędzy tekstami i doświadczeniami kobiet, ponieważ „każda generacja pisarek znajdowała się poniekąd bez historii, zmuszona do odkrywania przeszłości na nowo, wciąż od nowa kując [*forging*] świadomość swej płci” (s. 12), podstawowym zadaniem krytyki feministycznej staje się odzyskać utraconą ciągłość w pisarstwie kobiet.

Samoświadomość kobiet i kobiecą (*female*) tradycję literacką rozumie jednak Showalter odmiennie od Patricii Meyer Spacks. Jeśli Spacks koncentrowała się na „kobiecej wyobraźni”, którą rekonstruowała z metafor i form literackich, a zatem pozostawała w przestrzeni literatury, to Showalter źródeł owej tradycji poszukuje w szerokim kontekście: we „wciąż ewoluujących związkach pomiędzy pisarkami a ich społeczeństwem” (s. 12). Zdaniem Showalter, ujmowanie kobiecej wyobraźni przez Spacks sugerowałoby „trwałość, jakąś głęboką, podstawową i nieuniknioną różnicę między męskimi i kobiecymi sposobami postrzegania świata” (s. 12). Sugerowałoby również tożsamość owej wyobraźni z freudowską albo romantyczną abstrakcją, gdy tymczasem „jest ona wytworem subtelnej sieci wpływów działających w czasie i musi być analizowana w postaci, w jakiej się wyraża, w mowie i w trwałym układzie słów na stronicy, w postaci, która sama podlega pewnej sieci wpływów i konwencji, włączając w to

⁸ Polskie odpowiedniki za: E. KRASKOWSKA: *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999, s. 204.

operacje rynkowe" (s. 12). Rozwijając swoją myśl w kierunku tropienia historycznego i materialnego (kulturowego) zakotwiczenia samoświadomości kobiety-literatki, chwytając jej manifestacje w formach literackich, interesując Showalter „sposoby przekładania się samoświadomości piszących kobiet na formę literacką w szczególnym miejscu i czasie, jak ta samoświadomość zmieniała się i rozwijała i dokąd mogła prowadzić" (s. 12).

Nie zadowalają jej także definicje subkultury kobiecej, które wyprodukowali historycy „Jacksonowskiej Ameryki”, stosowane też do diagnoz „wczesnej wiktoriańskiej Anglii" (s. 14). Otóż Showalter postrzega subkulturę inaczej niż przytaczana przez nią Nancy Cott⁹ – nie jako „kobietą grupę świadomościową”, oddzieloną, wbrew sobie, od dominującej kultury, lecz jako całość należącą do „raczej implikowanych jedności kulturowych niż jedności czynnych świadomie" (s. 15).

Dla kobiet w Anglii ta kobieca subkultura przechodziła najpierw przez fazę pewnego, stanowiącego wspólny udział i coraz bardziej skrywanego oraz zrytualizowanego, doświadczenia fizycznego (s. 15).

Literacka tradycja kobiet staje się w książce Showalter efektem siatki różnorodnych wpływów, które mają źródła literackie, ale przede wszystkim czerpią swą wagę z materialnej historii społecznej i kultury. Stąd też szczególne przywiązanie badaczki do rejestracji nie tylko pisarek uznanych za „wielkie”, ale także tych uznawanych za „małe”. Stąd też wynika jej przeświadczenie, że „jednak dużo ważniejsza od kwestii bezpośrednich literackich wpływów jest różnica pomiędzy społecznymi i profesjonalnymi światami zamieszkałymi przez XVIII- i XIX-wieczne powieściopisarki" (s. 18). I warto – uprzedzając nieco zdarzenia – zaznaczyć zasadniczo odmienną koncepcję literackiej tradycji kobiet, którą przedstawią dwa lata później Gilbert i Gubar w *The Madwoman in the Attic...* Obie autorki, jeśli zdecydowanie nie odwrócą hierarchii wartości nakreślonych przez Showalter, to na pewno wyruszą na poszukiwanie „bezpośrednich literackich wpływów”, zarówno tych idących od strony męskiej tradycji, jak i tych krążących pomiędzy tekstami kobiecymi. Przetawiają akcenty: z dialogu pomiędzy społecznymi dyskursami, w tym także dyskursami instytucji, na dialog pomiędzy tekstami i ich dyskursami.

Rozwijając konsekwentnie swoje założenia, Showalter relacjonuje wynikające z nich przymusy. Przymusy dla literaturoznawcy – socjologa.

Musiałam pytać, dlaczego kobiety zaczęły pisać zarobkowo i jak wynegocjowały aktywność pisarską w swych rodzinach. Jakie było ich zawodowe wyobrażenie o sobie? Jak przyjmowano ich pracę i jaki wpływ wy-

⁹ N. COTT: *Introduction to Root of Bitterness*. New York, E.P. Dutton, 1972, s. 3–4.

warła na nie krytyka? Jakie były ich doświadczenia jako kobiet i jak zostały one odzwierciedlone w ich książkach? Jakie było ich rozumienie kobiecości? Jakie były ich pokrewieństwa z innymi kobietami, z mężczyznami i ich czytelnikami? Jakie zmiany w statusie kobiet dotknęły ich życia i ich karier? I jak powołanie pisarskie samo zmieniło te kobiety, które się mu oddały? (s. 12–13).

Czuła na hipotetyczność granic i świadoma arbitralności wyborów, Showalter próbuje uzasadnić swoją decyzję, aby zacząć rekonstrukcję i śledztwo kobiecej tradycji od powieści pisanych przez kobiety urodzone około 1800 roku. I przywołuje dwie okoliczności: pierwsza wynikała z założenia, że chociaż kobiety pisały znacznie wcześniej, przed wiekiem XIX, to jednakże dopiero z początkiem tego stulecia zaczynały utożsamiać swoje pisanie z profesją; druga – z założenia, że wówczas też zaczęły postrzegać swoją twórczość jako zapis „pewnego aspektu ich kobiecego doświadczenia” (s. 19).

Wyróżnione trzy fazy kobiecego pisania: żeńska, feministyczna i kobieca (*feminine, feminist, female*), znajdują swoje odbicie w układzie rozdziałów książki. Przy czym uwaga Showalter wyraźnie kieruje się ku fazie pierwszej. I owa faza, której diagnoza stanowi najobszerniejszą część publikacji, zostaje przez Showalter poddana dodatkowej klasyfikacji. Jest tak, jakby ufała pozytywistycznemu przeświadczeniu, że poprzez operacje porządkowania i klasyfikowania zbliżamy się do znaczenia i rozumienia naszych obiektów – stąd kolejne podziały w obrębie wyróżnionych faz obejmujące generacje.

Wśród powieściopisarek należących do fazy żeńskiej (*feminine*) Showalter wyróżnia trzy generacje: pierwszą, urodzoną pomiędzy rokiem 1800 a 1820, którą identyfikuje ze „złotym wiekiem wiktoriańskiej autorki”, a do której należą: siostry Brontë, Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning, Harriet Martineau i George Eliot. Członkiniami tej grupy były Florence Nightingale, Mary Carpenter, Angela Burnett i inne pionierskie profesjonalistki, które „socjologowie nazywają »innovatorkami roli kobiecej«” (s. 19). Drugą generację, urodzoną pomiędzy rokiem 1820 a 1840, wyznaczają takie nazwiska, jak: Charlotte Yonge, Dinah Mulock Craik, Margaret Oliphant i Elizabeth Lynn Linton. Tę drugą generację określa badaczka „jako mniej oryginalną od swych poprzedniczek”, chociaż „bardziej konsolidującą swe zyski” (s. 20). Do trzeciej generacji, urodzonych pomiędzy rokiem 1840 a 1860, wpisuje Showalter powieściopisarki sensacyjne (*sensation novelists*): Mary E. Braddon, „Ouida”, Charlotte Riddell, Amelię B. Edwards, Florence Marryat, Helen Reeves, Rhodę Broughton i autorki książek dla dzieci. Pisarki tej generacji – wedle badaczki – osiągają literacki sukces, umieją godzić rolę domową z profesjonalną.

Rok 1840 stał się znaczący, mężczy krytycy bowiem ogłosili go rokiem inwazji kobiet na literacką profesję (rozdział II: *The Feminine Novelists and the Will to Write*). Showalter uznaje to mniemanie za złudne. Ustalenia socjologiczne (Richard Attick¹⁰) mówią, że od roku 1800 do roku 1935 było tylko 20% piszących kobiet w stosunku do populacji mężczyzn. „Złudzenie wielkich liczb” działało na wyobraźnię z powodu widoczności literatek, ich rynkowego sukcesu, a także dostępu czytającej publiczności do informacji biograficznych o powieściopisarkach. Tymczasem literatek tych głęboko dotyczyły różnice, które rysowały się pomiędzy nimi a ich męskimi kolegami w trzech dziedzinach: „w edukacji, środkach utrzymania i wieku pierwszej publikacji” (s. 40). Pisarki były głównie kształcone w domu, ich edukacja była powierzchowna, cierpiały zwłaszcza z powodu braku wykształcenia klasycznego. Showalter zbiera przykłady świadczące o ich determinacji, aby owe braki w wiedzy – wytykane często przez krytyków jako błędy rzeczowe, możliwe do ustalenia w powieściach realistycznych – wyeliminować. Elizabeth Barrett Browning studiowała w domu niemiecki, hiszpański, hebrajski; George Eliot poznała niemiecki, włoski, łacinę, studiowała teologię i historię, beletrystykę i poezję. W owym głodzie wiedzy postrzega Showalter także niebezpieczeństwo, które wiodło do nazbyt krępującej „pedantyczności” (s. 44) w pisaniu i do kultywacji męskiej biblioteki i kultury.

Chociaż system wydawniczy i rynkowy – jak mówi Showalter – sprzyjał piszącym kobietom, to jednak borykały się one z trudnościami, które omijały ich kolegów. Wbrew temu, co powszechnie sądzono, nie tylko nie pisały „kosztem swych mężów i ojców”, ale to one wspierały finansowo swoje rodziny i ich upadające fortuny. Nawet sprzedaż miernej powieści, której autorka miała prawa autorskie, mogła dorównać rocznej pensji guwernantki. Mrs Oliphant dzięki masowej produkcji powieści utrzymywała rodzinę.

Showalter potwierdza obserwacje badaczy, że kobiece kariery zaczynały się w późniejszym wieku niż męskie. Przyczyn było wiele: autorki potrzebowały więcej czasu na przygotowanie się do profesji, natykały się na problemy z pierwszymi publikacjami, nie miały zachęty ze strony swego otoczenia, aby i pisać i publikować (pierwsza generacja XIX-wiecznych pisarek rozpoczyna kariery późno – 55% kobiet wydało swe książki po trzydziestym roku życia).

Problemem trudnym do rozwiązania była społeczna aura, która dotyczyła kobiety autorki: ich pisanie było postrzegane jako samolubne, egoistyczne i niechrześcijańskie. Stąd też pisarki, czując się winne, poszukiwały uzasadnień dla swojej działalności. Odwoływały się do jakiegos zewnętrznego

¹⁰ R. ATTIC: *The Sociology of Authorship*. „Bulletin of New York Public Library” 1962, Vol. 66, s. 392.

nego bodźca albo ideologii: wspomagały materialnie rodzinę, ubezpieczały męski autorytet, rekomendacja lekarska, dydaktyczny cel lub godna sprawa. Skrywały swe ambicje, dążenia do samorealizacji, przybierając maski uległości i ukrywając się pod pseudonimem. A ów pseudonim – oznaka „woli pisania” – choć zabezpieczał przed niezadowoleniem bliskich i przed stronniczością recenzentów, uwalniał od nieprzychylnego „stereotypu grupowego”, to był też znakiem konfliktu, który rozgrywał się wewnątrz „ja” pisarki. „Praktyka korzystania z pseudonimów – informuje Showalter – wymarła wraz z ostatnią generacją wiktoriańską” (s. 58).

Badaczka konkluduje, że generacja pisarek kobiecych (*feminine*) „odczuwała szczerą wolę łączenia i harmonizowania odpowiedzialności za swoje życie osobiste i zawodowe. Co więcej, wierzyły, że takie pogodzenie przeciwności mogłoby wzbogacić ich sztukę i pogłębić ich rozumienie” (s. 61). Unikały skandalu. Wbrew męskim krytykom, którzy z uporem akcentowali sprzeczności pomiędzy macierzyństwem (Lewes był przekonany, że zabiera ono czas i rujnuje zdrowie) a pisaniem, kobiety miały przeświadczenie, że „domowa rola wzbogaca ich sztukę, a sztuka podtrzymuje domową rolę jako spontaniczną i znaczącą” (s. 69).

Wówczas też – pomiędzy 1847 a 1875 rokiem – rozwinął się podwójny standard krytyczny (rozdział III: *The Double Critical Standard and the Feminine Novel*): odmienny dla pisarstwa kobiet od tego, który stosowano wobec pisarstwa męskiego. Powieści literatek uznawano za gorsze od tych autorstwa męskiego. Po argumenty na rzecz owej gorszości sięgano do biologii i fizjologii kobiecej. Lekarze i antropolodzy wspierali je, wykazując, że „kobiety mają mniejsze i mniej wydajne mózgi” (s. 77), a macierzyńskie funkcje „pozbawiły kobiety niemal 20% żywotnej energii z potencjalnej ich mózgowej aktywności” (s. 77). O trwałości tych przekonań świadczy sugestia Virginii Woolf, że fizyczna słabość kobiet powinna je odwozić od pisania długich powieści. Powszechnie wskazywano na ograniczone doświadczenie kobiet, co skutkowało uproszczoną psychologią, szczególnym przywiązaniem do tematyki miłosnej, do fantazjowania i „emocjonalnej autodramatyzacji” (s. 80).

Showalter odnotowuje kierunek odreagowania: kobiety nie odpowiadały protestem na podobne zarzuty. Stało się wręcz na odwrót: uewnętrzniając je, „wierzyły, że faktycznie pracują, mając wrodzone upośledzenie umysłu i ciała, a mimo to odczuwały przymus dowiedzenia swej solidności i fizycznej wytrzymałości” (s. 78). Chcąc wyartykułować choćby część własnego doświadczenia, napotykały na społeczne tabu, ale i na wewnętrzne przeszkody, zbudowane przez edukację i wychowanie. Prywatnie zbudowały strategie „samoobronne”, które polegały na pomniejszaniu ich zasług, „grały” w skromność i pokorę, samoponiżenie i nienawiść skierowaną przeciw sobie, odpowiadały także przez

energiczną demonstrację swego domowego szczęścia. [...] Ta generacja nie chciała ani biura, ani „własnego pokoju”; istotne było, aby pisanie odbywało się w domu i żeby było tylko jednym z licznych i nieprzerwanych zatrudnień domowych prawdziwej kobiety. [...] to udomowienie profesji było również pułapką (s. 85–86).

Ograniczone doświadczenie i braki w edukacji – wedle męskich krytyków – nie skłaniały kobiet do uogólnień i teoretyzowania. Miały

uczucie, wytworność, takt, dar obserwacji, domową biegłość, wysoki moralny ton i wiedzę o kobiecym charakterze; i myślano, że nie mają oryginalności, intelektualnego treningu, abstrakcyjnej inteligencji, humoru, samokontroli i wiedzy o męskim charakterze (s. 90).

Wszystkimi najbardziej pożądanymi właściwościami – notuje Showalter – zostali obdarzeni męscy pisarze. Badaczka tropi „wpadki” recenzentów, którzy postępując zgodnie z owym podwójnym standardem, mylnie odczytywali sygnatury płciowe ukryte pod pseudonimami.

Showalter, skupiając się (w rozdziale IV: *Feminine Heroines*) głównie na dwóch pisarkach: Charlotte Brontë i George Eliot oraz ich dwóch głównych powieściach: *Dziwnych losach Jane Eyre* (1847) i *Młynie nad Flossą* (1860), podejmuje dwa przedsięwzięcia: próbuje pokazać nowe heroiny, które kreują w swych powieściach, i wskazać na dwie odmienne tradycje literackie, które uaktywniają i do których nawiązują – jedną wywodzącą się od George Sand, drugą od Jane Austen.

Około 1853 roku nazwisko Austen – pisze Showalter – stało się synonimem kobiecej literackiej powściągliwości (s. 102).

Autorka *Rozważnej i romantycznej* uosabiała zbyt dydaktyzm, nadmiar dumy, zbytek elegancji. „Prace kobiecych buntowniczek były bardziej porywające niż te potulnej Jane Austen” (s. 102). Stąd też to George Sand wraz ze swymi powieściami namietności (dwanaście z nich przetłumaczono na język angielski), z manifestacyjnie wyzwolonym stylem życia, stała się dla kobiet „heroiną kontrkultury”. Ale, jak zaznacza Showalter, i co wynika z sonetu Elizabeth Barrett Browning adresowanego do Sand: *To George Sand: A Recognition*,

Sand została heroiną nie dlatego, że wykroczyła poza kobiecość, ale dlatego, że brała udział w turbulencji kobiecych cierpień (s. 103).

Brontë odrzuciła Austen i wybrała „wulkaniczną literaturę ciała, jak też serca, jakiś seksualny i często nadnaturalny świat” (s. 104). Ten wybór pro-

mował ją na romantyczkę, spontaniczną artystkę. Zaś Eliot bliższa była tradycja Austen i jako jej literacka córka portretowana była na wzór swej literackiej matki: intelektualistki, uosabiającej wysoką kulturę, zdystansowanej wobec świata.

Okolo roku 1860 — zaznacza Showalter — linia Austen — Sand wchłonęła Brontë i Eliot tak, że każda publikująca książkę kobieta mogła się spodziewać, że ją porównają do jednej lub drugiej skrajności (s. 104).

Brontë i Eliot stopniowo zaczęły dominować nad swoją epoką i reprezentować modele, którymi mierzono inne powieściopisarki (s. 105).

Biografia napisana przez Elizabeth Gaskell: *The Life of Charlotte Brontë* jedynie „odżywiła” mit Brontë, który już został wykreowany wcześniej przez *Dziwne losy Jane Eyre*. Do jej domu w Haworth przybywały pielgrzymki, a w Ameryce kobiety identyfikowały się z jej życiem. Harriet Beecher Stowe twierdziła, że prowadziła z duchem Charlotte rozmowę podczas seansu spirytystycznego.

Niedostępność, rezerwa Eliot, także dla „siostrzanej wspólnoty”, sukcesy wydawnicze i materialne, również i w życiu prywatnym — Lewes był nie tylko lojalnym współpracownikiem i wydawcą, ale i lojalnym kochankiem — powodowały, że „jej rówieśniczki nigdy nie słabły w swych pochwałach dla jej książek, ale czuły się wykluczone z jej świata i o niego zazdrosne” (s. 107). Owocowało to „wybuchami wrogości” (s. 108) wobec niej albo jej satyrycznym portretowaniem. Pojawiła się jako antybohaterka kilku powieści.

Powieściopisarki żeńskie [*feminine*] były przekonane, że Eliot reprezentuje ich najwyższy ewolucyjny etap, ale we wczesnym wieku XX w nowym kobiecym [*female*] poczuciu piękna dostrzeżono możliwości, by uwolnić się od jej legendy (s. 110).

Showalter zauważa w powieściach Brontë i Eliot znamiennej prawdziwość: każda z ich bohaterek ucieleśnia legendę autorki. „Jane Eyre — u Brontë — jest heroiną spełnienia; Maggie Tulliver — u Eliot — jest heroiną wyrzeczenia” (s. 112). Obie wpisane zostają w powieści o dojrzewaniu kobiety w wiktoriańskiej Anglii. Obie książki zawierają feministyczne wątki, ale należy je uznać za „klasyczne powieści” generacji żeńskiej (*feminine*). Obie autorki sięgają po realistyczny opis różnorodnych kobiecych doświadczeń i zarazem korzystają ze strategii sugerujących owe doświadczenia (metafory i symbole).

Showalter zdecydowanie komplementuje *Dziwne losy Jane Eyre*: za odwagę eksperymentowania i oryginalność wyrażającą się w powieściowych strukturach, języku i w „kobiecym symbolizmie” (s. 112). Jej bohaterka w fi-

nale procesu dojrzewania „osiąga tak pełną i zdrową kobiecość, jaką żeńskie [*feminine*] powieściopisarki mogły sobie wyobrazić” (s. 112), podczas gdy Maggie Tulliver „tłumi swój gniew i inwencję twórczą, a rozwija nerwicową, autodestrukcyjną osobowość” (s. 112). Ponadto, Jane uosabia „kompletną kobiecą tożsamość”; mamy wstęp do jej świadomości, jej psychiczne dramaty znajdują swoją ekspresję w snach, halucynacjach, surrealistycznych wizjach, obrazach i maskaradach, a „seksualne doświadczenia kobiecego ciała są wyrażone przestrzennie w skomplikowanych i rytmicznie powracających obrazach pokojów i domów” (s. 113). Brontë, konstruując swoją bohaterkę, odwołuje się do literackich wzorców, za pomocą aluzji wskazuje na Biblię, mitologię i baśń.

Najgłębszą innowacją Brontë jest jednakże – zaznacza Showalter – podział wiktoriańskiej kobiecej [*female*] psychiki na dwa ekstremalne składniki: umysł i ciało, które ona uzewnętrznia w dwóch postaciach: Helen Burns i Berty Mason (s. 113).

Obie funkcjonują w wymiarze realistycznym i archetypowym historii, a „psychiczny dylemat” Jane Eyre rozwiązany zostaje w planie realnym i metaforycznym poprzez zburzenie tych dwóch postaci działających w Jane i ostateczną, finalną „integrację ducha i ciała”.

Dziwne losy Jane Eyre postrzega Showalter jako powieść, która inicjuje i antycypuje przewijający się przez beletrystykę także XX wieku (V. Woolf, D. Lessing, M. Spark) temat konfrontacji „Domowego Anioła” i „diabła wcielonego”. Badaczka śledzi etapy procesu dojrzewania Jane do kobiecości: pierwszą rewoltę Jane wobec pani Reed i pierwsze świadome rozpoznanie „»zwierzęcych« aspektów swej istoty”, gorszości i brzydoty, etap na pensji w Lowood, próbę kreacji „Domowego Anioła” – „wirtualnie bezpłciowej” istoty, która jest „faktycznie Aniołem Śmierci o mistycznych mocach mediacji z nadprzyrodzonym porządkiem, a którego oddzielenie od ciała stanowi projekcję wiktoriańskiego terroru fizycznych *mementi* urodzin i śmiertelności” (s. 117–118), i etap w Thornfield, w którym Jane negocjuje pomiędzy dwiema osobowościami, aby w końcu „niszcząc ciemną namiętność własnej *psyche*, stać się prawdziwą »panią siebie«” (s. 122).

Warto przywołać zapisaną przez Showalter interpretację „czerwonego pokoju” – tej sceny w powieści, która najbardziej, od lat, przykuwa uwagę krytyki, także feministycznej.

Ten czerwony pokój, na który Jane została skazana przez Mrs. Reed za okazane przez nią gniew i namiętność, stanowi paradygmat kobiecej [*female*] przestrzeni wewnętrznej (s. 114).

Ze swoimi śmiertelnymi i krwawymi konotacjami, ze swoją obfitością sekretnych zakamarków, szaf, skrzynek i kasetek na klejnoty, ten czerwony

ny pokój ma mocne asocjacje z dorosłym ciałem kobiecym [*female*]; [...] „Szalony kot”, „złe zwierzę” (jak John Reed określa Jane), które zamykają i karzą, pojawi się znowu później w powieści jako całkowicie animalistyczna, rozszalała i niewrażliwa Berta Mason; jej sekretny pokój to po prostu inny czerwony pokój pod dachem innego domu. [...] Scena w czerwonym pokoju niewątpliwie rozbrzmiewa echem ceremonii flagelacji z wiktoriańskiej pornografii (s. 114–115).

Interpretując postać Berty Mason, Showalter odwołuje się – zgodnie zresztą ze swą stałą lekturową praktyką – do wielorakich kontekstów i dyskursów. Berta – alegoria ciała, seksualności kobiet, która przybiera ekstremalną zwierzęcą formę, zarazem – wedle badaczki – uosabia mit szalonej żony, który ma zarówno „bogate historyczne, medyczne i socjologiczne implikacje, jak i siłę psychologiczną” (s. 119). Ów mit może być odczytany też jako motyw wyjęty z powieści gotyckiej, z osobistego doświadczenia Brontë, a także z folkloru, z „legendy z okolic Yorkshire o uwięzionych wariatkach”: widmach, wampirach, demonach i wiedźmach. Wszystkie te postaci składają się na jedną figurę – zapis „kobiecej dewiacji”. Showalter interesuje jednakże nowoczesna formuła szaleństwa, którą Brontë wprowadziła do swojej powieści. Uaktualniona zostaje przez nią nie XVIII-wieczna koncepcja, łącząca szaleństwo z dewiacją rozumu, ale XIX-wieczna, wskazująca na jego aspekt moralny (w 1835 roku James Cowles Pritchard wprowadził kategorię „*moral insanity*”), ujmująca szaleństwo jako „chorobliwą perwersję naturalnych uczuć, skłonności, nastrojów, zwyczajów, moralnych usposobień, naturalnych impulsów, bez żadnego godnego uwagi zakłócenia lub defektu intelektu, czy zdolności do poznawania i rozumowania, a w szczególności bez żadnej niezdrowej iluzji bądź halucynacji” (s. 120)¹¹. I dyskurs medyczny, i społeczny, i pedagogiczny, wskazywały na kobietę, na szczególną jej skłonność do pobudzania i wyzwalania swych seksualnych apetytów, i zgodnie razem zalecały, aby ów moralny obłęd kontrolować i poskramiać.

Showalter określa wpływ postaci Jane Eyre na wiktoriańskie heroiny jako „rewolucyjny”.

Heroiny po Jane były, wedle czasopism, proste, buntownicze i namiętne; najchętniej były guwernantkami i zwykle narratorkami własnej historii (s. 122).

¹¹ Autorka odwołuje się do pracy: E.T. CARLSON, N. DAIN: *The Meaning of Moral Insanity*. „Bulletin of the History of Medicine” 1962, Vol. 36, s. 131, a także do: V. SKULTANS: *Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*. London, Routledge & Kegan Paul, 1975, s. 180–200.

Historia Jane Eyre krąży w literaturze XX wieku prze-pisywana na różne sposoby: bywa opowiadana z perspektywy Berty (Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea*, 1966) albo też dokonuje się przemieszczeń w jej fabule (Doris Lessing w *The Four-Gated City* z 1969 roku Bertę-Kreolkę-szaloną żonę umieszcza w piwnicy, skąd główna bohaterka uwalnia ją, po czym obie opuszczają mężczyznę i zamieszkują razem).

Młyn nad Flossą (1860) Eliot jest – wedle Showalter – podobny do powieści Brontë, ale i różny od niej. Badaczka dostrzega podobieństwa w tematach i technikach, w aluzjach do folkloru i zaczerpniętych stamtąd metaforach. Natomiast zasadniczą odmienną powieści Eliot ukazuje porównanie postaci Jane Eyre i Maggie Tulliver. Zbuntowana Jane stanowi jedynie „chwilową i stłumioną” fantazję Maggie.

Brontë lokalizuje konflikt pomiędzy namiętnością i represją wewnątrz Jane i przedstawia go jako [alternatywę] Helen vs. Berta (równie dobrze jako St. John vs. Rochester); Eliot prezentuje konflikt pierwotnie jako różnicę seksualną, jako [alternatywę] Maggie vs. Tom (s. 126).

A więc jako różnicę kulturową, która odmiennie kształtuje osobowości dziewczynki i chłopca. Ona ćwiczy się w uległości i podporządkowywaniu, on uczy się, jak nie zwątpić w siebie i jak żyć niezależnie od postaw, emocji kierowanych ku niemu przez otoczenie.

Jane walczy, Maggie zatapia się w bólu i wyrzeczeniu, ale

nigdy – zaznacza Showalter – nie dociera do głębi własnego bólu, całą energię obraca w ucieczkę i samootę. [...] walczy o „zagłuszenie swej wrażliwości”, opanowanie tęsknoty, przekroczenie wulkanicznego Brontë'owskiego gniewu i nienawiści (s. 129).

I bierność, i autodestrukcyjność – te komponenty postaci wykreowanej przez George Eliot – promują, jak się okazuje, Maggie na postać dla wiktoriańskiej powieści bardziej charakterystyczną od zbuntowanej Jane Eyre.

Odwoluję się do konkluzji Showalter, wypowiada tu ona bowiem swoje stanowisko wobec pewnego typu kobiecej heroiny, a zarazem ujawnia swoje preferencje literacko-feministyczne.

Maggie jest przodkinią heroiny, która identyfikuje bierność i wyrzeczenie z kobiecością [*womanhood*], która uważa to za łatwiejsze, bardziej naturalne i, w jakiś mistyczny sposób, bardziej satysfakcjonujące, zniszczyć siebie niż zamieszkiwać świat bez opium czy fantazji, w którym musi walczyć o przetrwanie. Ta heroina, jak Maggie, ma moment iluminacji, budzący do nieznośnej rzeczywistości; ale szybko znajduje sposób, aby powrócić do snu, nawet śmierć jest lepsza niż ból dorastania (s. 131).

W rozdziale V uwagę Showalter zajmuje *The Woman's Man* – mężczyzna kobiety – czyli postać męska w kobiecych tekstach. Okazuje się, że pisarki generacji żeńskiej (*feminine*) znacząco zmodyfikowały tradycję prezentacji męskich postaci. Dotychczas ujmowano je w dwie figury: „anioła albo szatana”. Teraz – od około 1850 roku – kobiety wkładają w bohaterów „własne moralne, estetyczne i psychologiczne problemy” (s. 134). Literatki, niepewne własnej wiedzy na temat męskiego świata, projektują na niego własne fantazje, które wspierają się na domniemaniach: „jak mężczyźni powinni działać i czuć” (s. 136). Bohaterzy powieści Dinah Craik (*John Halifax, Gentleman*, 1856) czy Brontë (Crimsworth z *The Professor*, 1857) są agresywni, odnoszą sukcesy ekonomiczne, awansują w hierarchii społecznej, nawet jeśli są w opałach, udaje im się z nich wyjść, pomnażać własność i odzyskiwać stracone pozycje.

Pisząc – notuje Showalter – kobiety identyfikowały się z mocą i przywilejami męskiego świata, a ci bohaterowie umożliwili im przemyślenie własnych niespełnionych ambicji (s. 137).

Autorka przeprowadza paralełę konstruowania „męskości” w powieściach wiktoriańskich pisanych przez mężczyzn i kobiety, biorąc za przykład Thomasa Hughesa, u którego doktryna męskości jest niemal identyczna z tą, jaką znajdziemy u pisarek.

W powieściach Hughesa, przecież, męskość osiąga się przez oddzielenie od kobiet; w powieściach kobiet matki, siostry i żony są źródłami instrukcji na temat postaci męskiej (s. 137).

Teksty tej generacji zapisują dwie modelowe męskie postaci: jeden model uosabia bohater prawy, który w fabule triumfuje nad swym rywalem: „[...] pomimo że nagrody są męskie – własność, status, władza – to taktyki są żeńskie” (s. 139). Bohater Isabelle Bank z powieści *The Manchester Man* (1875) odnosi zwycięstwo nad przeciwnikiem, odwołując się do jego poczucia winy, a zatem do typowo kobiecej strategii, którą można uznać za pochodną typowej dla kobiet psychicznej kondycji.

Model drugi to „brutale, spowinowaceni potomkowie ponurych herośw Scotta i Byronowskiego Korsarza, bezpośredni potomkowie Edwarda Fairfaxa Rochestera [bohatera *Dziwnych losów Jane Eyre*]” (s. 139), a od 1840 roku także Heathcliffa.

Skoro konwencje powieściowe i konwencje kobiecości sprawiały, że całkowicie niemożliwe było, aby bohaterki okazywały seksualność i władzę, żeńskie [*feminine*] powieściopisarki projektowały te własne aspekty na swych bohaterów (s. 143).

Wraz z pojawieniem się w okolicach 1840 roku powieści religijnych wkracza na scenę literacką bohater reprezentujący stan duchowny. Jeśli zważyć, że „powieść religijna była niezbędnym instrumentem kobiecego uczestnictwa w męskim monopolu na debatę teologiczną” (s. 144), to trudno się dziwić, że ów bohater zostaje użyty przez literatki do podkopania „męskiego monopolu na prawdę i mądrość”, zwłaszcza wówczas, gdy ów monopol wspiera się na uzurpacji, że „interpretuje wolę Bożą” (s. 146). Showalter przywołuje biogram i powieści Elizabeth Missing Sewell (która komponowała również kazania i modlitwy, chciała zostać duchownym, ale rodzina jej zakazała), a także Felicii Skene (zajmowała się pielęgniarstwem i opieką społeczną, wspomagała prostytutki, odwiedzała więzienia).

Autorka *A Literature of Their Own* odnotowuje powracający w literaturze tworzonej przez pisarki żeńskiej (*feminine*) generacji motyw, który dotyczy portretowania herosa: okaleczonego, chorego, zdanego na opiekę kobiety. Ów upokorzony bohater – ślepiec, kaleka – „ma mieć wstęp do kobiecej wiedzy i wrażliwości”. Pisarki bowiem, utożsamiając jego miejsce z miejscem zajmowanym przez kobietę, są przeświadczone, że przynależne kobiecie „ograniczone doświadczenie zależności, frustracji i bezsilności – krótko mówiąc, kobiecości – było zdrowe i pouczające dla bohatera” (s. 150). Powieść Florence Wilford *Nigel Bertram's Ideal* uznaje Showalter za „jedną z najjaśniejszych ekspozycji tego procesu emocjonalnej edukacji przez symboliczne odwrócenie ról” (s. 150).

Pisarki miały kłopot z męskimi postaciami między innymi, wedle Showalter, dlatego, że o ile heroiny obdarzały „protekcijną sympatią”, o tyle brakowało im wyobraźni, aby wybrać dla nich odpowiednich mężczyzn.

Nie wystarczało, że mężczyźni, którzy kochali Jane, i Caroline, i Aurorę, i Lyndall, powinni być inteligentni, idealistyczni i oddani. Nade wszystko musieli być pełnymi ludźmi. Zatem ślepotą Rochester, rana Tullivera, choroba Moora, transwestytyzm Gregory’ego są symbolicznym zanurzeniem bohatera w kobiecym doświadczeniu. Mężczyźni, mówią te powieści, muszą dowiedzieć się, co się czuje, będąc pozbawionym pomocy i wbrew woli zmuszanym do uległości. Dopiero wtedy mogą zrozumieć, że kobiety potrzebują miłości, ale nienawidzą słabości. Jeśli on ma zostać odkupiony i odkryć swe człowieczeństwo, ten „mężczyzna kobiety”, musi dowiedzieć się, jakie to uczucie być kobietą (s. 152).

„Wraz z nadejściem powieści sensacyjnej i spektakularnych bestsellerów z lat 60. XIX wieku Złoty Wiek siostr Brontë, Mrs. Gaskell i G. Eliot przeszedł z nągła w Wiek Mosiądzu” (s. 153). Tak zaczyna Showalter rozdział VI: *Subverting the Feminine Novel. Sensationalism and Feminine Protest* [Podważanie powieści żeńskiej. Sensacyjność i żeński protest].

Charlotte Brontë zmarła w 1855 roku, Mrs. Gaskell w 1865, Eliot nadal tworzyła, ale sukcesu u czytelników, jaki odniósł jej *Młyn nad Flossą*, już nie osiągnęła. Showalter śledzi zmiany, które miały miejsce w latach 60. Trzecia generacja – „powieściopisarek sensacyjnych” – rozpoczynała swoją zawodową pracę wcześniej niż poprzednia. Realizowały się bezkonfliktowo w rodzinie, w biznesie i sztuce. Utożsamiały się z pisarstwem Charlotte Brontë, nie zaś George Eliot. Jeśli o latach 40. mówiono jako o inwazji kobiet, to lata 60. zwie się czasem „monopolem kobiet”. I rzeczywiście, Showalter rejestruje niezwykle aktywność kobiet, które znakomicie wykorzystwały zmiany na rynku literackim, w roli redaktorek kontrolujących działalność czasopism, pisarek, które, w porównaniu z poprzedniczkami, podwoiły liczbę wydanych książek (z 20% do 40%). W szczególności pochłaniana przez rynek była ich powieść sensacyjna.

Charakteryzując „powieść sensacyjną”, Showalter wskazuje, że jednym z centralnych jej tematów była tajemnica. Jednakże nie dotyczyła ona jedynie przestępstw, które gromadziły pisarki w fabułach swych powieści. Tajemnica – wedle badaczki – dotyczyła ich „niechęci do swych ról jako córek, żon i matek” (s. 158). A zatem, pisarki sensacji „zwróciły się z mocnym apelem do publiczności kobiecej [*female*], podważając tradycję powieści żeńskiej [*feminine*” (s. 159). Także dlatego, że manifestowały wszystkie uczucia, które literatki poprzedniej generacji skrzętnie skrywały. Nie fantazjowały o proteście i ucieczkach, ale protestowały i uciekały.

Ogromna popularność ich powieści po części wynikała z ich odpowiedzi na zapotrzebowania czytelniczek: znudzonych, sfrustrowanych swą bezczynnością wiktoriańskich kobiet z klasy średniej, po części z niepisanego paktu „solidarności” zawartego pomiędzy pisarkami i konsumentkami ich utworów.

Powieści sensacyjne dały bardziej bezpośredni wyraz kobiecemu gniewowi, frustracji i seksualnej energii, niż ich poprzedniczki (s. 160).

Pojawił się nowy typ bohaterki: zdobywczyni uwolnienia, głównie od... rodziny, ale też uciekającej się do bardziej dwuznacznej praktyki, bo szukającej wolności w chorobie, szaleństwie, a nawet morderstwie. Zarzucano tym bohaterkom i ich autorkom nazbyt prowokacyjną seksualność. Mary Braddon, odpierając te zarzuty, zestawiała listę oprotestowanych zjawisk społecznych: tradycyjne małżeństwo i jego urynkowanie, cudzołóstwo, bigamia, zamknięcie kobiety w domu.

Sensacjonalistki pozostawały wciąż powieściopisarkami żeńskimi [*feminine*], którym wiktoriańska konwencja i stereotypy udaremniały pełną prezentację ich wyobraźniowych światów; ale faktycznie wyszły wyrażnie

poza ten kod wyrzeczenia i poddaństwa, który kształtował od środka wcześniejszą powieść (s. 162).

Kobiety zmieniły też konwencje męskiej sensacji. Punktem odniesienia dla Showalter jest Wilkie Collins, autor *Kobiety w bieli* (1860), zestawionej przez nią z powieścią Mary E. Braddon *Lady Audley's Secret* (1862). Collins kreuje sytuację gotyką z piękną i bezbronną bohaterką, która pada ofiarą okrutnika. Braddon tworzy fabułę składającą się z wyjątkowych sytuacji: jej bigamiczna bohaterka opuszcza swe dziecko i męża i, co więcej, nie powściąga wobec niego morderczych zamiarów. Odpierając zarzuty mówiące o „zwyrrodnieniu” Braddon, pisze Showalter, że jej „sensacyjność wywołuje doskonałe, choć raczej przerażające wrażenie; a ona przeprowadziła zamysł z trzeźwą spójnością, podkreślając »prawo obdarzonego wyobraźnią pisarza do brania tematów z pola, z jakiego wszyscy wielcy pisarze przeszłości czerpali swe fabuły – czyli z tragicznych, zbrodniczych i wyjątkowych sytuacji życiowych«” (s. 163). Skrupulatnie przez Showalter odtworzony biogram autorki (droga od aktorstwa do pisarstwa i rozliczne domowe obowiązki: opieka nad chorą matką, pięciorgiem dzieci męża z poprzedniego małżeństwa i sześciorgiem swoich, spłacanie długów męża pisaniem) uzasadnia kontestowanie przez nią kodów poprzedniczek, „słabości i afektacji, i romantycznej wiary w tragiczną namiętność” (s. 164). Ta powieść, zaznacza Showalter – „dowcipna inwersja wiktoriańskiej sentymentalnej i domowej konwencji, na pewno dorównująca dziełom Wilkie’ego Collinsa i Charlesa Reade’a” (s. 164) – nie została doceniona. Nowatorstwo Braddon dostrzega Showalter w jej pomysle, aby przemieścić tradycyjne role:

Bigamista nie jest już Rochesterem, ale skromną, małą guwernantką (s. 165).

Niebezpieczna kobieta nie jest buntownikiem albo niebieską pończochą, ale „śliczną dziewczynką”, którą wyszkolenie do roli kobiety nauczyło skrytości i podstępności, prawie jak drugorzędnych cech płciowych. Jest szczególnie niebezpieczna, bo wygląda tak niewinnie (s. 165).

Showalter rozpatruje temat fikcyjnych kobiecych morderczyń na szerszym tle szczególnego zainteresowania zbrodnią, którą uznano za „specjalność” kobiet. Odnotowuje świadectwa prasowe, które nie tylko wyliczały przestępstwa kobiet, ale wskazywały na symptomy patologicznego ich zainteresowania wszelkimi krwawymi i erotycznymi szczegółami, na które „polowały”, zapełniając widownię w czasie procesów sądowych.

Po omówieniu powieści Mrs. Henry Wood (*East Lynne*, 1862), Rhody Broughton (*Cometh Up as a Flower*, 1867), Helen Mather (*Comin' Thro' the Rye*, 1875) – wszystkie one były bestsellerami – konkluduje Showalter:

„Wylewna szczerość tej beletrystyki jest trwalsza niż moglibyśmy się spodziewać; wiele z tych książek wciąż zaskakuje i rozśmiesza” (s. 175).

Starsza generacja powieściopisarek pozostała wierna swoim ideałom powściągliwości, chociaż – jak zaznacza Showalter – zazdrościła młodym ich sukcesów.

Powieści lat 1860–1870, brzemienne swoją niedookreśloną wściekłością, powszechnie poroniły. Gniew jest uwewnętrzniony albo wyprojektowany na zewnątrz, ale nigdy nie zostaje skonfrontowany, zrozumiany i rozpracowany (s. 180).

Badaczka akcentuje wycofanie się pisarek ze zgłębiania kobiecej świadomości. W konfrontacji z *Norą* Ibsena powieść sensacji prezentuje brak ideologii. Bohaterki „przeprowadzają się z jednego domku dla lalek do drugiego” albo (jak Lady Audley) „do domu wariatów” (s. 180).

Oznaką tego czasu była powieść trytomowa. Miała ona swoją stałą strukturę. Pierwszy tom analizował konflikt pomiędzy płciami. Drugi tom lokalizował winę. Trzeci był aktem wymierzania kary: heroina okazywała skruchę i rezygnowała z aktywności. Showalter wnioskuje, że lęk pisarek przed stygmatyzacją, dewiacją, nienaturalnością i niedostateczną kobiecością (*unfeminine*) powodował, iż nie umiały „wyciągnąć ze swych fabuł »implikacji«” (s. 180).

F a z a f e m i n i s t y c z n a, omówiona przez Showalter w VII rozdziale (*The Feminist Novelists*), przynosi upadek e s t e t y k i powieściowej, wypromowanej przez pisarki generacji żeńskiej (*feminine*). Pojawia się apel o nową wersję e t y k i dla kobiet, feministyczna i d e o l o g i a w n o s i nowe „idee na temat samoubezpieczeń”, które znajdują zakotwiczenia w społecznych realiach; finał tej fazy wieńczy koncept politycznej organizacji. Showalter, dostrzegając pozytywy i postęp w rozwoju faz, jednocześnie rozstaje się z literaturą pisarek sensacyjnych z pewnym żalem, albowiem bunt feministek „niefortunnie” – wedle niej – zamknął to, co zaczęły „otwierać” sensacjonistki, czyli „nadzwyczajnie radykalne i eksperymentalne możliwości żeńskiego realizmu domowego [*feminine domestic realism*]” (s. 181). Poza tym „radosne nastroje i komiczna wylewność sensacjonistek szybko zostały pogrążone w złowieszczych hymnach feministek” (s. 181).

W dekadzie 1880–1890 znika powieść trytomowa i zastępują ją formy krótkie: sny, alegorie, fantazje, myśli przewodnie (*keynotes*).

Antyfeministyczne nastawienie pisarek poprzedniej fazy (*feminine*) przekształca się w dążenie do nawiązywania siostrzanych związków pomiędzy kobietami.

Rycerska wizja świętego wpływu kobiet staje się głównym pojęciem wiktoriańskiego ideału żeńskości [*feminine*] (s. 184).

Stąd nadzwyczajny oddźwięk eseju Johna Ruskina *Of Queen's Gardens* (z tomu *Sesame and Lilies*, 1864), w którym przedstawił „teorię kompensacji dla kobiecej roli ze względu na płć” (s. 184). Prawdziwym miejscem kobiety miał być dom. Dom pojmowany jednak nie tylko jako konkretna przestrzeń, ale przede wszystkim jako przestrzeń symboliczna: jako „mityczna projekcja psychiki kobiety, coś, co kobieta wytwarza tylko dzięki samej kobiecości [*femaleness*]” (s. 184). Feministki przystosowały do potrzeb swojego czasu starą teorię kobiecego wpływu, czyniąc z ideału kobiecości „podstawę polityki kobiecej subkultury”. Wizjom swych poprzedniczek nadały konkretne ramy organizacyjne, „wpływ” był nagłośniony i przechodził testy w politycznych starciach.

Teoria „kobiecego wpływu” nabrała nowego brzmienia także wówczas, gdy sięgnięto po społeczny darwinizm. Odwołując się do kategorii ewolucji, feministki wskazywały na społeczny i seksualny rozwój kobiety.

Kobiety zaczęły sądzić – odnotowuje Showalter – że mają moralne prawo, by przejąć przywództwo, skoro były w duchowej awangardzie (s. 186).

Owo przywództwo manifestowały w rozlicznych kampaniach: o zniesienie ustaw zezwalających na niekontrolowane badania prostytutek i kobiet zamkniętych w szpitalach psychiatrycznych, o przeciwdziałanie dziecięcej prostytucji, o zapobieganie chorobom wenerycznym, o zmianę seksualnej obyczajowości. Figurą wzbudzającą szczególne emocje był Kuba Rozpruwacz i krążące o nim legendy.

Oczywiście – zapisuje Showalter – późny wiktoriański feminizm był pełen sprzeczności i konfliktów (s. 190).

Kultywowano macierzyństwo, a zarazem wyrażano niechęć do zmysłowego aspektu życia. Pojawiły się nawet fantazje, w których kobiety chciały odciąć się od swej biologii: stąd kreacja amazońskiej utopii ze spontaniczną reprodukcją (Charlotte Perkins Gilman) albo marzenia o wyzbyciu się miesiączkowania. Idea wpływowej kobiecości spotykała się z pragnieniem wyzbycia się jej, z ideą, aby stać się mężczyzną.

Była to generacja kobiet, którą bardziej interesowały kwestie społeczne niż aktywność pisarska. Showalter konfrontuje „feministyczne inwalidztwo” – w którym czyta symptom „uchylania się od pracy [twórczej]” (s. 195) – z inwalidztwem pisarek fazy żeńskiej (*feminine*) – które postrzega jako strategię uchylania się od ról przypisywanych kobietom. Efektem

feministycznego inwalidztwa był spadek literackiej produktywności kobiet: zazwyczaj miały na swoim koncie jedną książkę i liczne kłopoty z ukończeniem następnej. Zanotowano także wśród literatek dużą liczbę samobójstw.

Sprzeczności owej przejściowej generacji znakomicie ilustruje życie Olive Schreiner: uczennica Darwina, Milla i Spencera, a zarazem sentymentalistka skłonna do poświęceń, pisarka, znana z dzieł pozostawionych w szufladzie, feministka, która nie chciała być kobietą, „macierzyński duch, który nigdy nie został matką” (s. 195), marząca o mistycznym połączeniu z kobietami i nie lubiąca kobiet. Jej *The Story of an African Farm* (1883) odniosła duży sukces czytelniczy. Wpłynęła na pisarstwo V. Woolf, D. Richardson i D. Lessing.

W świecie opisanym przez Schreiner mężczyźni są odkupieni przez cierpienie kobiet, podczas gdy kobiety giną, ucząc się tej lekcji (s. 201).

Showalter konkluduje:

[...] te powieści są przygnębiające i klaustrofobiczne. Bohaterki obdarzono jedynie najwęższymi możliwościami; są niepokojąco nieciekawe, nawet tchórzliwe. [...] Jak Schreiner, za łatwo i za szybko się poddają (s. 203).

Schreiner jest interesująca jako pisarka „zdublowanego kolonializmu” – jako Południowoafrykanka i jako kobieta. Może stanowić ilustrację pisarki stylu kolonialnego.

Sarah Grand w „feministycznej powieści” *The Heavenly Twins* (1893) podjęła temat chorób wenerycznych i prawa kobiet do niezależności. W fabule przeprowadziła swoisty test na kulturowe mechanizmy, które z bliźniąt: chłopca i dziewczynki, na początku różniących się jedynie anatomią, produkują stereotyp „demonicznego mężczyzny” i „anielskiej kobiety”. Brat wiecie życie wedle męskiego scenariusza, jego siostra, choć próbuje w przebraniu naśladować jego drogę, rezygnuje z niej i przystaje na tradycyjny wariant uległej córki i żony. W drugiej powieści *Beth Book* (1898) tytułowa bohaterka została obdarzona przez autorkę większą siłą buntu: uwalnia się od niszczącego ją małżeństwa, zostaje pisarką, zyskując sławę i uznanie kobiet-czytelniczek. Sarah Grand wraz z końcem kampanii sufrażystek (odgrywała ważną rolę w tym ruchu) zakończyła swą działalność pisarską. Na prowincji w Bath, adorowana przez wierną jej Gladys Singer-Bigger, spędzała czas na nużących ją „bankietach”.

„George Egerton” (Mary Chavelita Dunne) znana jest z dwóch tomów opowiadań: *Keynotes* [Myśli przewodnie] (1894) i *Discords* (1894). Showalter lokuje ją wśród skandynawskich realistów. Akcentuje wagę jej feministycznego buntu i analiz kobiecego doświadczenia, świadomość an-

tagonizmu płci i zainteresowanie „psychologią represji”: dlatego rejestruje jej dociekliwość w badaniu efektów wyhamowywania przez kobiety negatywnych uczuć – ze względu na ich emocjonalną i ekonomiczną zależność od mężczyzn – rezygnację z konfrontacji ze swymi wrogami.

W retrospektywie – podsumowuje feministyczną fazę Showalter – to wygląda tak, jakby wszystkie feministki miały tylko jedną historię do opowiedzenia i jakby ta narracja je wyczerpała. Reprezentują pewien punkt zwrotny w tradycji żeńskiej [*female*] i zwracają się do wnętrza. Zaczynając od pewnego poczucia łączności i od pewnego poczucia misji, od rzeczywiście zainteresowania przyszłością kobiecości, od zainteresowania „cenną specjalnością” kobiecej powieściopisarki, kończą, jak Sarah Grand, marzeniem, że przez wycofanie się ze świata odnalazłyby jakąś wyższą kobiecą [*female*] prawdę. Mając swobodę eksploatowania własnego doświadczenia, odrzuciły je albo przynajmniej próbowały mu zaprzeczyć. Prywatne pokoje, symbolizujące ich profesjonalizm i niezależność, są fantastycznymi sanktuariami, ściśle związanymi z ich własną defensywną kobiecością (s. 215).

W okolicach roku 1890 sufrażystki przekształciły protest literacki w protest polityczny (rozdział VIII: *Women Writers and the Suffrage Movement*). Jednakże znaczące pisarki – George Eliot, Florence Nightingale – nie wsparły ruchu domagającego się dla kobiet prawa wyborczego. Sytuacja zmieniła się dopiero pomiędzy rokiem 1905 a 1914. Z charyzmatyczną przywódczynią ruchu Emmeline Pankhurst współpracowały między innymi Elizabeth Robins i Beatrice Harraden. E. Robins w 1908 roku została prezydentem Women Writers Suffrage League. Pod pseudonimem C.E. Raimond wydała kilka powieści. Jej *The Magnetic North* (1894) stała się bestsellerem. Ideę prawa wyborczego propagowano w powieściach, sztukach teatralnych, tomikach poetyckich. Pomimo że główne działania Robins skoncentrowały się na polityce, to jednak nie zdradziła ona literatury. Zgodnie jednakże z potrzebami czasu sprowadzała jej funkcję do środka transmisji nowych idei w kampanii o prawo wyborcze.

Na swoją stronę przeciągnęła pisarki Anti-Suffrage League, zwana Antis.

Można zasadnie dowodzić – notuje Showalter – że Antis ulubił sobie bardziej romantyczną fantazję o użyteczności kobiet dla ewolucji niż sufrażystki i że, pomimo ich politycznych różnic, podzielał intelektualną tradycję feministek (s. 226–227).

Pierwszą prezeską Antis została w 1908 roku Mrs. Humphry Ward. Szesnaście lat starsza od Robins podjęła walkę o wyższe wykształcenie kobiet, o reformy socjalne, ale mentalnie pozostała wyznawczynią wartości

generacji pisarek żeńskich (*feminine*). Hasłami sufrażystek, dotyczącymi różnych projektów wolnościowych dla kobiet, była zbulwersowana. Przejęła natomiast wiele z postaw feministek: występowała przeciw kobiecej bierności, a altruistyczno-macierzyńskie uczucia kobiet pragnęła skierować na zewnątrz, ufała także w kobiecą siostrzaność. Swe poglądy zapisała w powieściach: *Robert Elsmere* (1888) i *The Testing of Diana Mallory* (1908).

Antis atakował sufrażystki z prawej strony sceny politycznej. Z lewej strony sprzeciw pochodził od anarchistycznych socjalistek. Ich trybuną było czasopismo „*Freewoman*” (zmieniało jeszcze dwukrotnie nazwę: „*New Freewoman*” i „*Egoist*”), finansowane przez Harriet Shaw Weaver i redagowane przez Dorę Marsden. Dora Marsden była znaną autorką książki o feministycznej metafizyce, autorką esejów o Bergsonie, Heglu i Nietzsche. W latach 1911–1913 w czasopiśmie dominował sprzeciw wobec prawa wyborczego, ale zarazem „*New Freewoman*” od 1913 roku zaczęła publikować dużą liczbę materiałów na temat seksualności, sprzeciwiając się pruderii Pankhurst, reprezentującej głos sufrażystek. Dora Marsden proponowała stworzyć związki zawodowe chroniące prawa prostytutek, wydała sztukę na temat kobiecej oziębłości, w której potraktowała oziębłość jako cechę nie wrodzoną, ale nabytą z powodu represji i ekonomicznego uzależnienia. Czasopismo prowadziło stronę dyskusyjną: kobiety wypowiadały się na temat wolnej miłości, neomaltuzjanizmu, wegetarianizmu i spirytualizmu. „*Egoist*” (1914–1919) zastąpił poprzednie przedsięwzięcie, a Ezra Pound, T.S. Eliot i Ford Madox Ford zdominowali jego zawartość. W 1914 roku Dora Marsden odeszła z redakcji, a czasopismo stało się sławne, ogłaszając *Portret artysty* i fragmenty *Uliksa* Joyce’a.

Podczas gdy literacka wartość „*Egoist*” rosła, malał jego feministyczny potencjał. Podważając wszystko – konkluduje Showalter – ruch sufrażystek nie był szczęśliwym bodźcem dla pisarek. Kiedy uczestniczyły w jego wojującej fazie, to faktycznie uzyskiwały jakieś poczucie skutecznej solidarności, ale nie jako pisarki. Pomimo uwag Elizabeth Robins nie stworzono żadnego realnego manifestu literatury kobiecej [*female*]. Women Writers Suffrage League pozostała polityczną i, na różne sposoby, społeczną organizacją (s. 236).

Powoli się rozpadła – despotyzm Pankhurst i wymogi stawiane działaczkom zniechęcały kobiety.

Krótko mówiąc – dodaje Showalter – pisarki odkryły, że ruch sufrażystek konfrontuje je z pewną liczbą wyzwania i zagrożeń: przez widmo przemocy, przez bezwzględność kobiecego autokratyzmu, przez eliminację poza granice klasowe, przez politykę raczej działania niż wpływu, przez kolektywizm, przez utratę bezpiecznej prywatności, w której upra-

wiałyby swe „szczególne zalety moralne”. Zmiana była zbyt obcesowa, aby mogła być wyzwalająca, i w reakcji na nią wiele kobiet pisarek tej generacji wydaje się wycofywać ze społecznego uczestnictwa w kultywację pięknej kobiecej Niepowtarzalności (s. 239).

Showalter interpretuje trzecią – kobiecą (*female*) – fazę literackiej subkultury w dużym stopniu jako efekt odreagowania na feministyczny protest, kampanie sufrażystek i pierwszą wojnę (rozdział IX: *The Female Aesthetic*). Pisarki skonsolidowały się wokół pojęcia sztuki kobiecej (*female*), nowej kobiecej (*female*) świadomości i kobiecej estetyki (*female aesthetic*). Wedle badaczki, to doświadczenie wojny – „świata, który wydawał się zdominowany przez przemoc ego” (s. 240) – spowodowało, że powstała beletrystyka

dziwnie bezosobowa i wycofująca się, równocześnie uparcie i intensywnie kobieca [*female*]. Kobieca estetyka miała stać się raczej inną formą samounicestwienia dla pisarek niż jakąś drogą ich samorealizacji (s. 240).

Ów proces samounicestwienia zapisuje Showalter, posiłkując się powtarzanym po wielokroć słowem „wycofanie” (*retreat*). Wycofywały się ze swego ego, „z fizycznego doświadczenia kobiet, z materialnego świata”, do „odseparowanych pokoi i odseparowanych miast” (s. 240).

Bez względu na odnotowane słabości tej fazy, Showalter uznaje ją jednak za ruch uczyniony do przodu. Pisarki miały poczucie, że „literatura kobiet wyemancypowała się w końcu ze swego kulturowego poddania tradycji męskiej” (s. 241). Rozważano wówczas „zbiorową naturę kobiecej powieści” i „kobiecą wersję realizmu”. Subiektywność poznania uznano za okoliczność nie tylko nieograniczającą kobiecego doświadczenia, ile wręcz na odwrót, za okoliczność umożliwiającą kobietom wgląd w „prawdziwą rzeczywistość” ich świata (w opozycji do obiektywnych rzekomo standardów męskiego poznania i rozumienia).

Mimo jednak całej ich nowej świadomości, bohaterki tej [kobiecej (*female*)] powieści pozostają ofiarami; w rzeczywistości ofiarami czyni je ich własna świadomość. O ile bohaterki powieści wiktoriańskiej często nie dostrzegały, że mają wybór, i faktycznie miały tylko wybór złych opcji, o tyle te bohaterki stają wobec wyborów i brak im nerwu, aby wykorzystać moment (s. 243).

Kobiecey *Künstlerroman* tej fazy uznaje Showalter za nieudany. Powieściopisarki przejęły na siebie podwójne dziedzictwo samonienawiści, które miało wpływ także na konstrukcję ich kobiecych postaci: karze się je i obciąża winą.

Rebecca West w powieści *The Judge* (1922) przedstawiła losy dwóch kobiet związanych z „dwudziestowiecznym Rochesterem”: Marion – jego matki i Ellen – jego kochanki. Poświęcenie samej siebie kończy się samobójstwem pierwszej, a bunt sufrażystki prowadzi do pozbycia się przez drugą iluzji o równości między płciami.

Mężczyźni są grzesznikami, ale kobiety są zarówno sędziami, jak i więźniami. Ma się przemożne uczucie, że kobiety w tej powieści są ukarane, ukarane za niewinność, za zdradę samych siebie, za swą chęć, aby stać się ofiarami (s. 246).

Showalter czyta fabularne rozwiązania West, odwołując się do osobistych problemów pisarki, związanych z rozpadaniem się jej związku z G.H. Wellsem.

W opowiadaniach Katherine Mansfield, gdy bohaterka dochodzi do momentu samoświadomości, do nowego rozumienia kobiecości, zostaje upokorzona albo zniszczona. Woolf skrytykowała jej *Bliss*, chociaż – jak wskazuje Showalter – wykreowała Mrs. Dalloway, naśladowując jej styl i tematykę. Obie – Mansfield i Woolf – prezentując kobiety artystki, widzą w nich głównie kreatorki mitów na własny temat i na temat własnej twórczości, równocześnie dystansujące się wobec swej kreacji, a w końcu zaczynające w nią wątpić.

Dorothy Richardson, lokalizowana w tradycji Prousta i Joyce’a, przynależy, wedle Showalter, bez wątpienia do tradycji kobiecej (*female*).

Rozważając jej karierę i sztukę, możemy zobaczyć, jak jej techniki narracyjne i teorie wyrosły z walki o depersonalizację i o kontrolę kobiecej tożsamości, której moc wynikała z obietnicy samodestrukcji (s. 248).

Showalter rekonstruuje „tekst biografii” Richardson, znajdując wspólne elementy z życiorysami Olive Schreiner i Sarah Grand (jako córki energicznego, ale niesolidnego ojca i zgwałconej matki), ale także punktuje jej indywidualne traumatyczne doświadczenia (upokorzenia związane z bankructwem ojca, z tragiczną samobójczą śmiercią matki, która odebrała sobie życie podczas chwilowej nieobecności córki, posłużwszy się jej kuchennym nożem), które – wedle badaczki – miały wpływ na sposób kreowania przez nią kobiecych postaci (na przykład Miriam w powieści *The Tunnel* (1919)) i niewątpliwie sugestywnie oddziaływały na wiele jej przekonań. Przykładowo na kwestię znaczenia samobójstwa dla kobiet:

Samobójstwo staje się bronią kobiecą z jakiegoś groteskowego fantazmatu, drogą pozbawiania mężczyzn ich dominacji (s. 250).

Owa forma protestu przeciwko męskiej władzy zostaje uznana przez Showalter za „oznakę kobiecego estetyzmu” (s. 250).

Richardson poznała wszystkie polityczne i religijne środowiska Londynu. Zachowała wobec ideologii dystans i rezerwę, z wyjątkiem chwilowego zauroczenia ideami Fabiana Nursery’ego, jak wolna miłość i destrukcja nuklearnej rodziny, które kilka lat później uczyniła obiektem swoich żartów.

Showalter stawia tezy, które wysnuwa, mając na uwadze związek Richardson z Wellsem. I stwierdza, że estetykę realizmu wypracowała Richardson przeciw Wellsowi, chociaż jej wersja realizmu zapisana w pierwszej powieści była głównie wzięta z jego tekstów. A zatem pisarka zrezygnowała z „Edwardiańskiej powieści zewnętrznego realizmu i nagromadzenia szczegółów” (s. 253).

Wells był zainteresowany wizją i utopią; Richardson optowała za prozaiczną, aktualną teraźniejszością. On wybrał powieść idei; ona wybrała powieść świadomości (s. 254).

Wybrała także autonomię i separację od Wellsa pisarza i kochanka.

Rekonstruując teorię kobiecej powieści sformułowaną przez Richardson (w okolicach 1950 roku), Showalter odnotowuje wobec pisarki sporo zastrzeżeń: że ścigała odmienną kobiecą świadomość, ale nie próbowała eksplorować kobiecego doświadczenia. Że choć w znacznie większym stopniu niż współczesne jej kobiety poszerzyła zakres swej wiedzy, również o męskim świecie, to poszerzone doświadczenie „nie zaowocowało łotrzykowską czy nawet naturalistyczną powieścią” (s. 257). Badaczka owo szukanie przez Richardson kobiecej świadomości uznaje za jej porażkę. Dla Richardson kobieca świadomość – argumentuje – „stała się jakimś zamkniętym i bezpłodnym światem, dlatego była innowatorką, która nie przyciągała uczniów” (s. 258). Podobnie jak inne pisarki tego czasu była bardziej skupiona na analizie mechanizmów psychologicznych niż na badaniu mechanizmów społecznych. Zafascynowana idealistycznymi teoriami języka i mistycyzmem, prorocztwami, odrywała się od materialnego aspektu rzeczywistości.

Także mocno problematyczna – w ocenie Showalter – jest jej „definicja” kobiecego realizmu. Nie można bowiem wydzielić takich właściwości pisania kobiecego, które by temu pisaniu nadawały jakiś „absolutny sens”. O ile można metaforycznie ujmować różnicę pomiędzy „męskim” a „kobiecym” pisaniem, różnicę pomiędzy pisarstwem sprzed 1910 i po 1910 roku, o tyle błędem jest „mówić o kobiecym stylu, gdy ma się na myśli kobiecą treść [*content*]” (s. 258).

A najtrudniejsze ze wszystkiego jest dowiedzenie, że w prozie istnieją wewnętrzne seksualne jakości, pomijając jej zawartość, z której Richardson chciała zrobić sprawę kluczową (s. 258).

Uznając język za konstrukt zły, wskazując, że kobiety, używając tego samego języka, co mężczyźni, kreują odmienne od nich znaczenia, Richardson sugeruje – wedle Showalter – „że kobiety mają jakiś odrębny dialekt” (s. 258).

Technika strumienia świadomości miała, według intencji Richardson, naśladować swoistość kobiecej percepcji, zaś zdania eliptyczne, pozbawione interpunkcji, miały odbijać zdania kobiety, mentalność kobiety. Showalter rejestruje owe zamysły, ale nie sprzymierza się z nimi. Tak pisze o jej największym dziele, dwunastotomowym cyklu *Wędrówka*, którego Richardson nie mogła ukończyć, jakby jego finał był tożsamy dla niej ze śmiercią:

Pilgrimage może być czytana jako artystyczny ekwiwalent zasłony, jako sposób ukrywania, powściągnięcia i rozbrajania surowej energii szalejącej obok. Richardson opracowała estetyczną strategię, która broniła ją dostatecznie przed konfrontacją z jej własną przemocą, wściekłością, żalem i seksualnością, w taki sposób, że mogła pracować. Kobięca estetyka była skierowana na przetrwanie i nikt nie może zaprzeczyć, że Richardson zdolna była stworzyć jakąś nadzwyczajną powieść lub że Virginia Woolf napisała ich kilka dzięki temu schronieniu. Ale, ostatecznie, o ileż lepiej byłoby, gdyby mogły sobie wybaczyć, gdyby mogły skonfrontować się z gniewem, zamiast mu zaprzeczać, gdyby mogły przetransponować świadomość swojej własnej ciemności w konfrontację, zamiast walczyć o to, aby ją przekroczyć. Bo kiedy książki zostały ukończone, ta ciemność wciąż w nich była, tak samo jak zawsze niebezpieczna i tak samo jak zawsze kusząca, a im zabrakło pomocy, by z nią walczyć (s. 262).

Rozważania o Virginii Woolf (rozdział X: *Virginia Woolf and the Flight Into Androgyny*) rozpoczyna Showalter od kontestacji: utopii androgynicznej pełni i harmonii, androgynicznego trybu życia członkiń grupy Bloomsbury i androgynicznego mitu, który okazał się dla Woolf zgubny, bo „pomógł jej uchylić się od konfrontacji z jej własną bolesną kobiecością [*painful femaleness*] i umożliwił jej zdusić i stłumić swój gniew i ambicje” (s. 264); od kontestacji – wreszcie – zaadaptowanej przez Woolf estetyki kobiecej (*female*), która okazała się „zdradą jej literackiego geniuszu”, „nieadekwatną dla jej celów i duszącą dla jej rozwoju” (s. 264).

Punktem wyjścia rozważań Showalter są dwie tezy: że Woolf, jak żadna pisarka, ogarnięta była obsesją dziedzictwa tradycji kobiecej, z którym pozostawała w stałej styczności („*in touch with – even obsessed by – this tradition*” – s. 264). Oraz druga:

Przez minione pięćdziesiąt lat Virginia Woolf dominowała na wyobraźniowym terytorium angielskich powieściopisarek, dokładnie tak, jak George Eliot dominowała na nim przed stuleciem (s. 265).

Problem Woolf – wedle badaczki – koncentrował się wokół „osiągnięcia jakiejś spójnej i wygodnej seksualnej tożsamości” (s. 265). Pisarka bowiem, zgodnie z ideą androgynii, postrzegała tożsamość seksualną jako podzieloną: jako przestrzeń rozgrywki pomiędzy dwiema konkurującymi siłami. Tak jakby „pełna »kobiecość« i pełna »męskość« były tak samo niebezpieczne” (s. 266). Showalter wywodzi ową ideę Woolf z jej doświadczenia rodzinnego, z odmiennych relacji z ojcem i z matką. Każda z figur rodzicielskich uosabiała inny wzorzec osobowości i inną obietnicę życia. Tożsamość z jedną z nich była złym wyborem.

Kobięcy model, który reprezentowała jej matka, prowadził do samonicestwienia, do tego, co Wiktorianie nazywali bezosobowością. Męski model ofiarowywał więcej okazji do samorealizacji, ale aby go wybrać, trzeba było wyrzec się kobiecości, uznać u siebie niedostatek seksualnej i macierzyńskiej energii (s. 266).

Wychodząc od przeświadczenia, że twórczość i życie Woolf zostało zmitologizowane, Showalter próbuje dociec prawdy. Opowiada swoją historię o Woolf, przemieszczając dotychczasową perspektywę: męża, siostry, lekarzy, która czyniła z pisarki obiekt rozlicznych manipulacji. Tym samym wykluczała możliwość usłyszenia, choćby domniemanego, głosu bohaterki i ofiary tej opowieści. Prawie wszyscy krytycy poszukiwali źródeł załamań Woolf w jej konflikcie z ojcem (w dzienniku zapisała bezustanne zmaganie się z jego uwewnętrzną władzą, pragnienie jego śmierci i poczucie winy, kiedy ta śmierć nadeszła) albo w jej artystycznym geniuszu. Showalter stawia tezę, że wszystkie kryzysy Woolf były związane z kryzysami kobiecej tożsamości: pierwszy miał miejsce po śmierci matki i zbiegł się z początkami miesiączkowania, drugi (1913–1915) nastąpił po decyzji męża o rezygnacji z posiadania potomstwa, jej samobójstwo zbiegło się z menopauzą. Symptomy pierwszego były charakterystyczne dla wieku dojrzewania: anoreksja, lęk przed śmiercią i uraz z powodu molestowania przez przyrodniego brata. Drugi zbierał wiele współczynników: nieudane małżeństwo z Leonardem z powodu jej „oziębłości”, co wzmagало trwały lęk Woolf przed kaleką kobiecością, który został nasilony przez odebranie jej nadziei na macierzyństwo. Showalter zbiera dowody na gwałcenie jej autonomii: przez służbę medyczną, praktykę terapeutyczną doktora Silasa Weir Mitchella zwaną kuracją spoczynkową (która autorkę *The Yellow Wallpaper* doprowadziła prawie do śmierci).

Szalenstwo – interpretuje Showalter – było tą rolą, w której artykułowała swój resentyment i swoją wściekłość, a odczuwanie wściekłości wobec kogoś, kto ją kochał i chciał się o nią troszczyć, podwajało jej poczucie winy (s. 276).

Paradoks sytuacji Woolf polegał na tym, że najbardziej wdzięczna powinna być tym, którzy się jej najbardziej sprzeniewierzyli.

Depresje, próby samobójcze były „leczone” w zakładach dla obłąkanych, a ostatecznym celem kuracji było „wyindukować kobietą bierność” (s. 280).

Szczególnie przygnębiająca ironia depresji kobiecej polega na tym, że obniża ona zdolność wyrażania wrogości. Wina, która była dla Leonarda tak zagadkowa i którą opisałam jako uczucie niedostatku kobiecości, oraz jej ogromny uwewnętrzniający gniew na niego i Vanesę stały się tak wszechogarniające w tym ostatnim ataku, że jedynie samounicestwienie wydawało się współmierne do jej rozpacz. Przy poprzednich okazjach próby samobójcze karano dłuższą kuracją spoczynkową, większym poczuciem winy. [...] Pozbawiona użytku ze swej kobiecości, pozbawiona mocy męskości, szukała pogodnej androgynii, „jedności”, uścisku wieczności, który był nieuchronnym uściskiem śmierci. Zdając sobie sprawę, że poszukiwanie androgynii było dla Woolf rozwiązaniem jej egzystencjalnej rozterki, nie powinniśmy mylić lotu z wyzwoleniem (s. 280).

V. Woolf wypowiadała się na temat pisania kobiecego, ale dla niej płeć w pisaniu – wedle Showalter – manifestowała swą obecność w „jakiejs nieuchwytniej, ale oczywistej aurze” (s. 281). Była świadoma kobiecej tradycji i potrzebowała określić się wobec niej.

Kluczowe dla Showalter pojęcie kobiecego doświadczenia zostaje użyte w funkcji testu do interpretacji *Własnego pokoju* i *Trzech Gwinei*. *Własny pokój* ma „czar” (*charm*), ale jest „skrajnie bezosobową i defensywną książką” (s. 282). Wadą jej jest „depersonalizacja” punktu widzenia, dystans wobec opowiadanej historii i ukrycie płci tego, kto opowiada. Książka w pierwszych rozdziałach przypomina „styl apostołów” (s. 284).

Woolf, chociaż wypczulona na kobiece doświadczenie, bardziej przemawiała się słabością kobiet niż „sposobami, które uczyniłyby je silnymi” (s. 285). Diagnostowała z empatią wszystkie przeszkody, o które potykały się jej poprzedniczki, ale ostatecznie popierała „strategiczne wycofanie się, a nie zwycięstwo, zaprzeczenie uczucia, a nie opanowanie go” (s. 285). Tytułowy własny pokój interpretuje badaczka „jako symbol psychicznego wycofania, ucieczkę od żądań innych ludzi” (s. 286). Podobną nieofensywność Woolf zauważa Showalter w jej androgynicznej wizji, która przekłada się na swoisty rodzaj powieści: z nowym zdaniem, otwartą strukturą, z kobiecym zapisem, uaktywniającym nieświadomość.

Odarta ze swego gniewu kobiecość miałaby pokryć powieść, stając się jakąś gładką i chłonną powierzchnią (s. 286).

Koncepcje androgyniczności i biseksualności nie znajdują wsparcia u Showalter: jej wizja artysty – twierdzi – „jest nieludzka” (s. 289). „Jej idealny artysta mistycznie przekracza płęć [sex] albo nie ma żadnej” (s. 289). Ideały androgynii i własnego pokoju: „Mają ciemniejszą stronę, sferę wygnania i eunucha” (s. 285). Obronić koncepcję androgynii można by – wedle Showalter – tylko wówczas, gdyby pisarka odniosła się do swego własnego doświadczenia, „z wszystkimi jego ograniczeniami płci, gniewu, strachu i chaosu”, gdyby skonfrontowała się z odpowiedzią na pytanie, „co to znaczy być kobietą”, aby móc odpowiedzieć na pytanie, „co to znaczy być mężczyzną” – wówczas też odsłoniłoby się to, co „jedyne, choćby nieprzyjemne, czy stanowiące tabu, albo niszczące, w którymś własnym doświadczeniu [*in one's own experience*]” (s. 289). Płynny, pozbawiony ego, biseksualny podmiot Woolf, który miał za zadanie manifestować przez strategie narracyjne kobiecą percepcję – ujawniony zarazem jako nośnik kobiecej estetyki – wywołuje wręcz niechęć Showalter. Mówi ona o „nużącym, wzniosłym kampie *Orlanda* [*tedious high camp of »Orlando«*]” (s. 291).

Książki Woolf – wyrokuje – zdradzają oznaki postępującej technicznej niezdolności dostosowania się do faktów i kryzysów codziennego doświadczenia, nawet jeśli tego chciała (s. 291).

Za zdradę swego własnego „ja”, za „izolację od kobiecego głównego nurtu”, za „odcięcie od rozumienia codziennego życia kobiet” – wedle badaczki – Woolf zapłaciła wysoką cenę: *Trzy Gwinee* nie spodobały się – „podzwaniają fałszem” (s. 295).

Showalter konkluduje:

Z jednej strony kobieca estetyka Woolf jest przedłużeniem jej widzenia społecznej roli kobiet: chłonność aż do samozniszczenia, twórcza synteza aż do wyczerpania i bezpłodności (s. 296).

Jednakże, z drugiej strony,

jest pewnego rodzaju moc w powieści Woolf, która pochodzi ze sporadycznego intensywnego uczucia, które nie daje się strawić lirycznej prozie. Jest również swego rodzaju kobieca seksualna moc w tej *bierności* jej pisania: jest ono nienasycone. [...] widzenie przez Woolf kobiecości jest tyleż śmiercionośne, ile bezcielesne. Ostatecznie własny pokój jest mogiłą (s. 296).

Kobięcy estetyzm – oświadcza Showalter z pewną ulgą – był „tylko jedną fazą tradycji, a nie momentem jej prawdy” (s. 298). W ostatnim, XI rozdziale książki: *Beyond the Female Aesthetics: Contemporary Women Novelists*, jej uwaga skupia się na diagnozie tendencji we współczesnej literaturze kobiecego autorstwa. Badaczka odnotowuje zerwania z literacką tradycją kobiecą i jej kontynuacje.

W latach 30. XX wieku odrzucono wiele z eksperymentów modernizmu, wpływ Woolf jeszcze trwa, heroiny powieści kobiecych są wciąż bierne i autodestrukcyjne. Jednakże u Rosamund Lehmann w powieści *The Weather in the Streets* (1936) i u Jean Rhys w *Voyage in the Dark* (1939), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1937) i *Good Morning, Midnight* (1939) „pojawia się nowa szczerłość dotycząca ciała i takich tematów, jak: cudzołóstwo, przerywanie ciąży, kobiecy homoseksualizm i prostytutka; pojawia się sardoniczna waleczność w sprawie seksualnej opresji kobiet, która przypomina pełne napięcie, bolesne opowiadania Katherine Mansfield” (s. 299).

Feministyczny protest, uznany za anachroniczny, z wolna schodzi ze społecznej sceny. Pisarki urodzone po 1920 roku mają wyższe wykształcenie. Męską bibliotekę i męską wiedzę traktują właściwie: ani nie oddają jej czci, ani też jej nie odrzucają.

Powieść lat 60. zapisuje nowy dynamiczny etap: pozostaje pod wpływem międzynarodowego ruchu kobiet, odwołuje się do XIX-wiecznego realizmu, ale także do XX-wiecznego freudyizmu i analizy marksistowskiej. Ciągłość kobiecej powieści z XIX-wieczną tradycją śledzi Showalter, rekonstruując współczesne teksty, które prze-pisują fabuły (Rhys opowiada na nowo historię Berty Mason w *Wide Sargasso Sea*, 1966), chwytły retoryczne (dziecięca narracja Angrii i Gonalda Brontë w *The Game* Byatt). Zaś Margaret Drabble i Doris Lessing porównywane są przez krytyków do G. Eliot i G. Sand.

Pisarki, jak na przykład Doris Lessing w *The Golden Notebook*, wskazują na rozczarowanie kobiet, których marzenia o wolności nie zostały spełnione.

Wolne kobiety Lessing są marksistkami, które myślą, że rozumieją, jak ucisk kobiet łączy się z walką klasową, które mają swoje profesje i dzieci i które prowadzą niezależne życie; ale są to twory fragmentaryczne i bezradne, wciąż zamknięte w podległości mężczyznom (s. 301).

W powieści Antonii S. Byatt *The Game* (1967) opisany zostaje temat odwiecznego konfliktu pomiędzy sztuką a miłością, pomiędzy samospelnieniem a obowiązkiem, i konkluzja brzmi w dawnym, ale ciągle obowiązującym stylu: gdy kobieta wybiera sztukę, zostaje ukarana.

Około 1970 roku przejrzysty, oschły ton tych powieści, w których kobiety z poczuciem winy konfrontują się z upadkiem swoich oczekiwań, zaczął zmieniać się w coś dużo bardziej napiętego, złego i nieprzewidywalnego (s. 304).

W powieściach: Penelope Mortimer *The Home* (1971), Muriel Spark *The Driver's Seat* (1970) i Doris Lessing *The Summer Before the Dark* (1973), pojawia się bohaterka napełniona wściekłością i gniewem. Showalter nie próbuje jednak domniemywać, jakimi drogami będzie przebiegać kontynuacja kobiecej tradycji w angielskiej powieści. Na pewno jest tak, że realizm generacji literatek fazy żeńskiej (*feminine*), feministyczny (*feminist*) protest i autoanaliza wczesnej fazy kobiecej literatury (*female*), sprzed 1960 roku, u pisarek lat 70. „łączą się w kontekście dwudziestowiecznego społecznego i politycznego niepokoju” (s. 304).

Margaret Drabble (zagorzała tradycjonalistka) napisała wiele rozpraw na temat XIX-wiecznych autorek, co świadczy o jej zaangażowaniu w XIX-wieczny „realizm społeczny”. Kobiety w powieściach Drabble są niczym cytaty wiktoriańskich heroin: „powściągliwe wobec własnej seksualności”. „Drabble jest pisarką macierzyństwa” (s. 305). W powieści *The Millstone* kreuje bohaterkę, którą przeprowadza przez różne doświadczenia: erotyzmu i macierzyństwa, próbując rozwiązać konflikt pomiędzy kreatywnością a biologią.

Ciąża jest jakąś drogą do wiedzy – interpretuje Showalter – jakimś procesem edukacji, który nie tylko pomaga pracować Rosamund z „wielką koncentracją i jasnością” nad doktoratem, lecz także urealnia jej abstrakcje na temat kondycji ludzkiej (s. 306).

Doris Lessing zaczynała od encyklopedycznych, intelektualnych, politycznych studiów kobiet (*The Golden Notebook*), od kreacji wiktoriańskich typów kobiecych i od feministycznej perspektywy (*The Four-Gated City*, 1969).

Ale jej pisanie od tamtego czasu przeszło wielką zmianę, z dala od kobiecych zainteresowań i – z jeszcze większą determinacją – od realizmu społecznego, podziwianego przez nią w późnych latach 50. (s. 308).

Świadczą o tym jej surrealistyczne *Memoirs of a Survivor* (1975). Ta – odnotowana przez Showalter – zmiana w beletrystyce Lessing wiedzie także od „indywidualnego do zbiorowego, od osobistego do wspólnego, od kobiecego do globalnego” (s. 309). Interpretuje ją Showalter jako wyraz ucieczki pisarki przed „jakimś bardzo bolesnym spotkaniem z własnym »ja«, z bólem kobiecego rozbicia [*fragmentation*]” (s. 309). Stąd bierze się jej

uporczywe usuwanie „żeńskich» [*feminine*] pierwiastków skumulowanych w »ja«, szczególnie gdy znajdowały one swój wyraz w technikach narracyjnych” (s. 309). Badaczka wskazuje wręcz u Lessing „awersję do żeńskiej [*feminine*] wrażliwości [...] wszelkiej emocji czy irracjonalności” (s. 309). Nawet gdy odwołuje się do snów i obłądu, pozostaje „praktyczna, racjonalna, a nawet mechaniczna”¹², także podświadomość traktuje jako coś do „zaprogramowania i odsłuchania” (s. 310).

Zestawiając Woolf i Lessing, Showalter zauważa interesujące podobieństwa i równie interesujące różnice. Lessing po przeczytaniu powieści Woolf powiedziała: „Pięknie, ale popatrz, co zostawiłaś za sobą” (s. 310), wyrażając tym samym przekonanie, że zamieszkują dwa odmienne światy. O ile obie „mają zamiłowanie do fantazji” i pogardę dla wrażliwości, która rejestruje przerażenie, wynikające z gniewu i namiętności, o tyle „Lessing przedstawia kwestię wrażliwości w kategoriach bardziej politycznych niż estetycznych”; o ile „kobiece ego, według Woolf, przenika w bierną podatną receptywność, o tyle wedle Lessing, przenika ono w jakiś przekaznik świadomości zbiorowej” (s. 311).

Lessing zmierzała do „zminimalizowania” wpływu feminizmu na współczesne pisanie kobiet. Showalter – zgadzając się z Ellen Morgan¹³ – podkreśla, że pisarka „wciąż jeszcze nie zaakceptowała istotnych feministycznych implikacji swego własnego pisanie, że jest wyalienowana z »autentycznej kobiecej perspektywy«” (s. 311), a bohaterki Lessing unikają odpowiedzialności za swe uczucia.

Ale jej odstępianie od seksualnego wymiaru doświadczenia – konkluduje Showalter – jej twierdzenie, że wyszła poza tradycję kobiecą [*female*], pobrzmiewa mocnym fałszem. Lessing sama będzie musiała bardzo szybko stawić czoła granicom swej powieści, jeśli cywilizacja przetrwa lata 70., wbrew jej przepowiedni, że nie przetrwa (s. 313).

Lata 70. przynoszą Ruch Wyzwolenia Kobiet. Skutkuje to „długą literacką debatą o pisarce kobiecie” (s. 314). Pytania: co wyzwolenie kobiet oznacza dla powieściopisarek?, jakie znaczenie powinna mieć literatura pisana przez kobiety? – podjęły radykalne feministki marksistowskie. I odpowiadając na nie, mówiły: że „powinna się poświęcić wykuwaniu [*forging*] jakiejś nowej świadomości ucisku, rozwijając kulturowe mity kobiety walczącej i kobiety rewolucjonistki”, że powinna „zastąpić wtórne i sztucz-

¹² Są to słowa Lynn SUKENICK (*Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction*. In: *Doris Lessing: Critical Studies*. Eds. A. PRATT, L.S. DEMBO. Madison, Wisconsin Press, 1974, s. 99) przytoczone przez Showalter.

¹³ E. MORGAN: *Alienation of the Woman Writer in „The Golden Notebook”*. In: *Doris Lessing: Critical Studies...*, s. 63 (przypis u Showalter na s. 311).

ne obrazy kobiet, przejmowane od społeczeństwa męskiego szowinizmu, autentycznymi i pierwotnymi tożsamościami. Taka literatura powinna być skierowana do innych kobiet, powinna się zdecydować opisać rewolucyjne style życia" (s. 314–315). Taka literatura „rzuciłaby wyzwanie seksistowskiemu podstawom języka i kultury" (s. 315).

Showalter odnotowuje pierwszy manifest literatury kobiet. Jest 1974 rok. Jego autorkami są Audre Lord, Adrienne Rich i Alice Walker.

W finale autorka *A Literature of Their Own* zauważa, że

do tej pory angielskie pisarki nie zaangażowały się w Ruch Wyzwolenia Kobiet, a przynajmniej nie z otwartością, gorliwością i intelektualnym wigorem Amerykanek, takich jak Rich, Tillie Olsen, Erica Jong, Susan Son-tag, Alix Shulman i Marge Piercy. Pomimo kwitnącej tradycji sztuki lesbijskiej współczesne Angielki okazały niewielki entuzjazm dla następców Radclyffe Hall i Vernon Lee. [...] Powieściopisarki angielskie odpowiedziały chłodno na „nową kobietą [*female*] kulturę amazońską" i jej postaci literackie w dziełach takich, jak *The Lesbian Body* Monique Wittig, starającej się wynaleźć jakiś nowy język wolny od rozróżnień genderowych (s. 316).

Rozszerza się zakres tematów, ale występuje opór przed zapisem, ciągle uznawanego za ograniczone, kobiecego doświadczenia. Pojawia się także lęk, że owo zapisane doświadczenie zamknie pisarki w kulturowym getcie. Bagatelizację kobiecego doświadczenia uznaje Showalter za symptom dla kobiecej literatury „niszczący".

Problem autonomii, przed którym staje powieściopisarka, polega na tym, czy, nazwijmy te skrajności, poświęcić osobisty rozwój i wolność artystki pewnemu zbiorowemu zadaniu kulturowemu, czy też poświęcić autentyczność i poznanie siebie, przyjmując za dominującą kulturą definicję tego, co ważne do rozumienia i opisanie (s. 318).

1.2. Głosy o *A Literature of Their Own*

Im bardziej zwiększa się odległość czasowa od daty wydania tej książki, tym bardziej zmienia się tonacja opinii na jej temat. Gwałtowność ataków przeciw jej założeniom i efektom poznawczym wytraca się i oceny nabierają bardziej umiarkowanego i wyważonego charakteru. Owa zmiana pochodzi niewątpliwie z ostatnich, zaplanowanych jako podręczniki, historii krytyki feministycznej. Perspektywa historyczna, która w nich dominu-

je, ostudza emocje. Uwaga skupia się na rejestracji głównych problemów książki, na jej lokalizacji w historycznym kontekście: kulturowym, społecznym i politycznym. *A Literature of Their Own* czytana jest bardziej jako dokument czasu, w którym powstawała: świadectwo jego ograniczeń i możliwości, niż jako obowiązujący dla krytyki feministycznej model badawczy.

Helen Carr w rozdziale *A History of Woman's Writing*, wchodzącym w skład pracy zbiorowej *A History of Feminist Literary Criticism* z 2007 roku, wskazuje na sprzyjającą dla książki Showalter aureę.

To, co Elaine Showalter nazwie później „ginokrytyką”, krytyką zogniskowaną na literaturze pisanej przez kobiety, wyłoniło się jako pewien rozproszony ruch: zaangażowanie w pisanie kobiet, podniecenie nim wywołane – to już było¹⁴.

Carr chodzi o początek lat 70. zapisany nazwiskami takich pisarek, jak: Marge Piercy, Margaret Atwood, Michèle Roberts, Erica Jong, Marilyn French, Zoë Fairbairns, Valerie Miner, Pat Barker.

Cora Kaplan w rozprawie pod znamienym tytułem *Feminist Criticism Twenty Years On* [Krytyka feministyczna w dwadzieścia lat później] wspomina:

[...] wydawało mi się, że w latach 70. te z nas, które były zaangażowane w feministyczny projekt krytyczny, bez względu na to, jak wiele z niego widziałyśmy, jeśli byłyśmy zaangażowane w Ruchu Kobiet, *wszystkie* czytałyśmy poezję i powieści tak, jak wychodziły, znacznie więcej niż ich dziś czytamy. Czytałyśmy je, bo teksty te stanowiły część bieżącej debaty tego ruchu społecznego, którego częścią byłyśmy. W połowie lat 70. czytałaś współczesną powieść, czy to amerykańską, czy angielską, bo ta powieść miała udział w różnych stanowiskach, w przyływach i odpływach debaty¹⁵.

Albowiem, jak przekonuje Kaplan, zaistniała wówczas ścisła „trójkątna relacja między rozwojem feministycznej krytyki, feminizmem jako ruchem społecznym i kobiecym pisaniem”¹⁶. Jest oczywiste, że mocna inspiracja wyszła od współczesnych piszących kobiet, ale – pisze Helen Carr – „faktem jest, że kiedy feministyczne krytyczki literackie zaczęły zwracać uwa-

¹⁴ H. CARR: *A History of Women's Writing*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 124.

¹⁵ C. KAPLAN: *Feminist Criticism Twenty Years On*. In: *From My Guy to Sci-Fi: Genre and Women's Writing in the Postmodern World*. Ed. H. CARR. London, Pandora Press, 1989, s. 18.

¹⁶ Ibidem, s. 17.

gę na pisarstwo kobiet, to zasadniczo były w równym stopniu, jeśli nie bardziej, zainteresowane powieścią XIX-wieczną, co nowszym pisaniem”¹⁷.

Książka Showalter, pisana przez Amerykankę, dotyczy literatury angielskiej. Wchodzi w przestrzeń kultury, w której – wedle Kaplan – myśl feministyczna, w porównaniu ze Stanami Zjednoczonymi, rozwijała się w spowolnionym tempie. Za Oceanem feministyczna prasa, uczelnie nie tylko ją promowały, ale legalizowały, nadając jej kształt instytucjonalny (*Sexual Politics* Kate Millett była doktoratem obronionym w akademii).

W Anglii, gdzie wyższa edukacja pozostawała bardziej konserwatywna, feminizm potrzebował więcej czasu na to, by wejść do instytucji, i w latach 70. głównie rozkwitał poza nimi, w grupach kobiecych ściśle związanych z lewicą i zaangażowanych w bezpośrednie działanie społeczne i polityczne. Takie grupy zaczęły również badać historię kobiet¹⁸.

Chodzi o rozmaite kursy podyplomowe dla dorosłych, mające w Wielkiej Brytanii tradycję socjalistyczną. Między innymi prace Sheily Rowbotham¹⁹ wywodzą się z takich kursów – świadczą o szybkim nawiązywaniu feministycznego dialogu i likwidowaniu dystansu pomiędzy dwiema kulturami. Rowbotham nie tylko „odzyskała” kobiety, które zostały pominięte w standardowych męskich opracowaniach, ale także zmieniła perspektywę interpretacji – również feministycznych. O ile Kate Millett i Germaine Greer²⁰ akcentowały i diagnozowały opresję kobiet, to Rowbotham odnotowywała stopień ich oporu i zmiany ich postaw.

Mary Eagleton w szkicu *Literary Representations of Women* (z cytowanej *A History of Feminist Literary Criticism*, 2007) podkreśla już nie wady propozycji Showalter – co stanowiło część dawnej strategii krytycznej – ale ważne wątki jej przedsięwzięcia.

Showalter miała projekt, podobnie jak i inne pisarki ginokrytyczne, by stworzyć jakąś kobiecą tradycję literacką, która zaproponowałaby nowe sposoby rozumienia przedstawień kobiet²¹.

Badaczka zadaje ważne pytania, które dotyczą konstruowania literackiej historii, literackiego kanonu i wartościowania estetycznego. Nie ukry-

¹⁷ H. CARR: *A History of Women's Writing...*

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ S. ROWBOTHAM: *Women, Resistance and Revolution*. London, Allen Lane, The Penguin Press, 1972; EADEM: *Hidden from History: 300 Years of Women's Oppression and the Struggle against It*. London, Pluto Press, 1973.

²⁰ Autorka głośnej książki *The Female Eunuch*. London, MacGibbon & Kee Ltd, 1970 (*Kobięcy eunuch*. Tłum. J. GOŁYŚ, B. UMIŃSKA. Poznań, REBIS, 2001).

²¹ M. EAGLETON: *Literary Representations of Women*. In: *A History of Feminist Literary Criticism...*, s. 109.

wa trudności w dowodzeniu istnienia „stylistycznych i tematycznych związków w pisaniu kobiet”.

Przypominając aluzję do słynnej formuły T.S. Eliota, zawartą w tytule jednego z rozdziałów książki Ellen Moers *Literary Women...* (*Women's Literary Traditions and the Individual Talent* [Literackie tradycje kobiet i talent indywidualny]), Helen Carr odwołuje się do „klimatu krytyki tamtych czasów” i według tego tropu próbuje zinterpretować zamysł rekonstrukcji „tradycji kobiecego pisania”, widoczny także w książce Patricii Meyer Spacks: „[...] te wczesne krytyczki feministyczne wierzyły, że demonstracja znaczącego charakteru kobiet pisarek wymaga ustalenia dla nich jakiejś tradycji literackiej, jakiegoś alternatywnego kanonu wielkich dzieł”²². Ellen Moers ujmowała tę sprawę subtelniej, odwołując się do dialektycznego odwrócenia tradycji kobiet, na którą składa się przede wszystkim „poczucie otaczającego milczenia” (*sense of the surrounding silence*), co przypomina trochę Foucaultowską archeologię milczenia.

Każda z tych utalentowanych pisarek miała odróżniający ją styl; żadna nie naśladowała innych. Ale ich poczucie spotykania się w głosie innej kobiety, który, jak wierzyły, był ich własnym dźwiękiem [*the sound of their own*], stanowi, jak myślę, coś specjalnego dla literackich kobiet – być może ich poczucie tego otaczającego milczenia, albo braku uwagi, w jakim przemawiały kobiety wcześniej, zanim odpowiedziało im takie echo, jak literatura kobieca²³.

W komentarzu Helen Carr „echo” dosyć brutalnie się materializuje:

Jak u Spacks, jest to biała, w istocie mieszczańska tradycja, choćby nie wiem jak cygańskie były życiorysy tych pisarek, i Moers pisze wyraźnie do podobnej publiczności²⁴.

„Metodologia Showalter okazuje się szczególnie produktywna” – zapisuje Sydney Janet Kaplan²⁵ w swoim przeglądzie krytyki feministycznej.

²² H. CARR: *A History of Women's Writing...*, s. 127.

²³ E. MOERS: *Literary Women...*, s. 66.

²⁴ H. CARR: *A History of Women's Writing...*, s. 127; Janet Todd stawia ten sam zarzut Showalter: „Ta krytyczna rewizja pisania kobiecego, reprezentowana przez Showalter, była liberalna i humanistyczna w swoich założeniach. Była tak samo polityczna, jak rewizja literatury męskiej”. J. TODD: *Feminist Literary History: A Defence*. Cambridge, Polity Press, Basil Blackwell, 1988, s. 27.

²⁵ S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism*. In: *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. Eds. G. GREENE, C. KAHN. London, Methuen, 1985, s. 50. Sydney Janet Kaplan przypomina w owym przeglądzie o swej zapomnianej książce z 1975 roku *Feminine Consciousness in the Modern British Novel* (Urbana, University of Illinois Press, 1975), w której podstawową kategorią interpretacji była kobieca świadomość, zastosowana do opisu lite-

Ową produktywność wiąże ona z rezygnacją Showalter z pojęcia „kobiecej wyobraźni” autorstwa Spacks, z aktualizacją przez badaczkę szerokiego, zróżnicowanego kontekstu, z wprowadzeniem pojęcia subkultury, a także z uruchomieniem kategorii kobiecej świadomości.

Jednakże podział kobiecego pisarstwa na trzy fazy budzi jej zastrzeżenia: „[...] może faktycznie wykrzywić indywidualne dokonania poszczególnych autorek”²⁶. Kaplan przytacza heglowskie zdanie Showalter, wyłuszczone z jej „teorii”, w którym odmienia się słowo „samoświadomość” („sposoby przekładania się samoświadomości piszących kobiet na formę literacką w szczególnym miejscu i czasie, jak ta samoświadomość zmieniała się i rozwijała i dokąd mogła prowadzić” – E. SHOWALTER: *A Literature of Their Own...*, s. 12), a następnie ujawnia Hegłowską dialektykę²⁷ trzyfazowej konstrukcji kobiecego pisania, widoczną w ujęciu powieściopisarek „kobiecych” (*female*):

Te nowe powieściopisarki dostarczają nam zatem jakąś syntezę „żeń-
skiego” [*feminine*] i „feministycznego” [*feminist*]. Wydaje mi się jednak, że

ratury początków XX wieku. Jest to „studium związków pomiędzy powstaniem ruchu feministycznego w pierwszych dekadach tego stulecia a równoczesnym rozwojem powieści świadomości pisanej przez kobiety. Ale nie jest to ściśle historia literatury, jej metodologia bowiem jest głównie tekstowa, łączy pisarki, które podobnie odpowiadały na te same dramatyczne zmiany w oczekiwaniach kobiet. Interesują mnie powieściowe chwytły stworzone przez nowatorskie powieściopisarki, jak Dorothy Richardson i Virginia Woolf, do wydobywania wewnętrznej rzeczywistości postaci kobiecych, walczących o to, by się uporać z tymi konfliktami oczekiwań. Termin »żeńska świadomość« [*feminine consciousness*] różni się jednak od »wyobraźni kobiecej« [*female imagination*], bo nie implikuje żadnej wewnętrznej charakterystyki kobiet autorek. Na odwrót, odnosi się do metod wykreowanych przez kobiety pisarki, służących odmalowaniu wewnętrznego życia postaci kobiecych w procesie odkrywania siebie. Badając grupy kobiet piszących w obrębie konkretnej ramy czasowej i klasowej, można faktycznie doprowadzić do jakiegoś nowego zdefiniowania okresów w historii literatury. Tradycyjne parametry jakiegoś okresu mogą być przesunięte lub jego dominujące obsesje ustalone na nowo, jeśli bada się go z perspektywy piszących kobiet. Okres modernistyczny jest dobrą ilustracją. Standardowe historie literatury mają skłonność do charakteryzowania modernizmu w kategoriach reakcji na epokę wiktoriańską, w kategoriach skutków I wojny światowej oraz rosnącej alienacji w społeczeństwie przemysłowej industrializacji, czemu towarzyszy odpowiedni rozwój eksperymentatorstwa w literaturze, która próbuje stawić czoła i przeciwdziałać tym dominującym tendencjom epoki. Jeśli jednak przesunie się obiektyw na kobiety, możliwe jest powiązanie modernizmu z rosnącym ruchem sufrażystek (zauważmy, na przykład, że główne czasopismo literackie epoki, »The Egoist« wyewoluowało z kobiecej publikacji »The New Freewoman«) i rozpoznanie, jak eksperymenty stylistyczne i strukturalne odpowiadają znaczącym przemianom w stosunkach kobiet i mężczyzn oraz rosnącym kłopotom z seksualnością (jak to wyraża *Ziemia jałowa* czy *Słońce też wschodzi*)” (s. 48).

²⁶ Ibidem, s. 51. Kolejne cytaty z tej strony.

²⁷ O „trójdzielnej (Hegłowskiej) strukturze nawracającej w dziele Showalter” mówi też Janet Todd (J. TODD: *Feminist Literary History...*, s. 27).

zakładając podobny proces dialektyczny, zbyt łatwo forsuje się jakąś syntezę.

„Forsując” podobną syntezę, Showalter poddaje XIX-wieczne literatki trudnemu dla nich sprawdzianowi, gdy przymierza je do „ideału rozwijania siebie i świadomości seksualnej”, co prowadzi do pomniejszenia wartości pisarek wiktoriańskich: „[...] prawie żadnym kobietom, piszącym wcześniej niż w latach 60., nie udało się osiągnąć sukcesu w jej kategoriach pełnego”. S.J. Kaplan kontestuje przekonanie Showalter, że historia pisarstwa kobiecego rozwija się w kierunku zdobywania przez autorki coraz intensywniejszej świadomości.

Ale czy pisarkom „kobiecym” [*female*] naszego czasu – pyta – naprawdę lepiej udaje się osiągać *własne* cele niż mniej wyewoluowanym powieściopisarkom „żeńskim” [*feminine*] czy „feministycznym” [*feminist*]? Czy powinniśmy winić wcześniejsze autorki za to, że nie osiągnęły XX-wiecznych standardów niezależności dla siebie czy dla swoich literackich kreacji?

Owe pytania prowadzą S.J. Kaplan do konkluzji, że „krytyczce, której metodologia jest historyczna, Showalter czasami wydaje się sama dziwnie ahistoryczna”. I zřęcznie odwołuje się do Kathleen Blake, która – zapisując swoje spostrzeżenia przy okazji lektury książki Showalter – dystansuje się wobec krytycznego „lamentowania” z powodu braku bohaterek bardziej godnych celebracji („lamentowanie – pisze Blake – weszło w zwyczaj krytyczkom feministycznym”²⁸).

Ja wolę winić los kobiet niż kobiety artystki za to, że go odmalawały²⁹.

Świadomy sprzeciw Showalter wobec wiktymizacji powieściowych heroin zostaje odrzucony jako projekt, który zatracą wierność wobec historycznego myślenia i wartościowania.

Zarzuty, które postawiła S.J. Kaplan, a które wcześniej podnosiły także inne krytyczki, zostały przywołane w *A Handbook of Literary Feminisms* z 2002 roku. Dodano nowe: że założenie Elaine Showalter o postępowym, linearnym rozwoju feministycznej historii literatury, który zaczyna się

²⁸ Zabawne, że wobec Ellen Moers, która najwyraźniej nie lamentuje, „nie pyta, czemu tak mało było sławnych piszących kobiet”, a zajmuje się „paroma sławnymi pisarkami”, pada ze strony S.J. KAPLAN (*Varieties of Feminist Criticism...*, s. 49) formuła: „krytyka celebrująca” (*celebratory criticism*).

²⁹ K. BLAKE: *Love and the Woman Question in Victorian Literature: the Art of Self-Postponement*. New York, Barnes and Noble, 1983, s. XI. Cytat poprzedni w nawiasie ze s. X.

w XIX wieku, wyklucza wcześniejsze pisanie kobiet. „Tworząc jakiś odrębny kanon kobiecy [*female*], ryzykuje się nadto zmarginalizowaniem wkładu piszących kobiet, potraktowanych wyłącznie w stosunku do standardu męskiego lub w reakcji przeciw niemu. I, podobnie jak męska tradycja, którą próbuje odrzucić, tradycja kobieca [*female*] jest projektowana jako kompletna, podczas gdy faktycznie i z konieczności jest ona częściowa, jak każda historia literatury”³⁰.

Dla feministycznej krytyki ważna była kategoria „ciągłości”. Choć posługiwały się nią wcześniej Spacks i Moers, to dopiero Showalter próbowała ją wpisać w ramy ogólnej teorii. Ruthven ironizuje na temat przedsięwzięcia, którego emblematem stała się, wyobrażona przez Woolf, „siostra Szekspira”.

Spekulacje Gray’a, że jakiś „niemy, niesławny Milton” mógłby spłonąć w wiejskim probostwie, w którym odprawiał posługi, ma za paralełę lament Olive Schreiner w imieniu kobiecych Szekspirów, skazanych na życie w domowych pieleszach i które „odeszły bez zapisania linii” (s. 121)³¹.

Oczywiście, Showalter nie pyta, bo wie, że nie znajdzie odpowiedzi opartej na statystykach, ile kobiet schowało swe dzieła do szuflady, a ile nigdy nie odważyło się pisać. Interesuje ją sieć wpływów, która oddziaływała na kobiety piszące i na ich wymazanie z historycznej pamięci. Na pytanie: dlaczego zapomniano wiele pisarek? australijski badacz odpowiada, odwołując się do stwierdzenia Niny Baym, która mówiła, że wśród przeczytanych powieści amerykańskich, napisanych pomiędzy rokiem 1820 a 1870, nie zdarzyło się jej odkryć ani Austen, ani Eliot. Przemilcza jednak dalszą część jej wypowiedzi, która poddaje krytyce same kryteria oceny:

[...] „czysto” literackie kryteria, których użyto do zidentyfikowania najlepszych dzieł amerykańskich, musiały koniecznie przechylać się w stronę spraw męskich, w stronę, powiedzmy, statków wielorybnych, a nie koła gospodyń jako symboli ludzkiej wspólnoty; w stronę satyry na dominujące matki, jędzowate żony lub zdradliwe kochanki, a nie na tyranizujących ojców, nudnych mężów czy wiarołomnych zalotników; okazując jakieś nadzwyczajne współczucie dla kryzysów dorastającego mężczyzny, z całkowitą obojętnością na równoległe kryzysy kobiety³².

³⁰ S. BENSTOCK, S. FERRIS, S. WOODS: *A Handbook of Literary Feminisms...*, s. 157.

³¹ K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction*. Cambridge–New York–Port Chester–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press, 1990. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

³² N. BAYM: *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America, 1820–1870*. Ithaca–New York, Cornell University Press, 1978, s. 14.

A zatem Baym stawia na nowo problem kryteriów wartościowania tekstów.

Problem wartości – pisze Ruthven – wyłania się nie tylko ze zderzenia feminizmu i formalizmu, ale od wewnątrz feminizmu, gdzie ostrzejsze są pytania polityczne niż estetyczne (s. 123).

Rozważając teoretyczną kwestię: „jak powinna być pisana historia literatury?“, Ruthven charakteryzuje dwie opcje: „separatystyczną” i „akomodacjonistyczną”, i, oczywiście, *A Literature of Their Own* uznaje za ilustrację tendencji separatystycznych. Jednym z komponentów tych tendencji jest przeświadczenie Showalter, że zmiany w obrębie literatury pisanej przez kobiety nie stanowią analogii do tych, które tkwią w podręcznikowych dia-gnozach, opartych głównie na ewolucji pisarstwa męskiego. Zaletą separatystycznego podejścia byłoby wytworzenie „cennego poczucia ciągłości pisanania kobiet”, poczucia wspólnoty piszących, które neutralizowałoby lęk przed izolacją. Gdyby taka historia literatury powstała:

Podważyłaby zarazem znacząco pogląd nefeministyczny, że powieści Austen, Eliot i Woolf są po prostu przytrafiającymi się odstępstwami od przeważnie męskiej tradycji literackiej (s. 124).

Opcja separatystyczna wspiera się, wedle Ruthvena, na przekonaniu, że ciągłość historii literatury kobiecej istnieje, natomiast tezę o jej nieciągłości uznaje się za „produkt dyskursów androcentrycznych”. Jako jeden z wielu czytelników książki Ruthven trafnie odczytuje intencję tytułu Showalter (ową trafność potwierdziła badaczka), rozpoznając w nim nie aluzję do *Własnego pokoju* Virginii Woolf, co powszechnie powtarzano, ale cytat z wypowiedzi J.S. Milla: „Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego utworu, miałyby własną literaturę”. Jednak Ruthven opatruje ten cytat konkluzją, która niedwuznacznie neguje założenia Elaine Showalter:

Ale warunki takie, oczywiście, nigdy nie zaistniały, bo mężczyźni i kobiety zamieszkują te same kraje i mają w zwyczaju czytać nawzajem swoje pisanie (s. 124).

Na ogół kobiety (i mężczyźni) piszą w aktualnie modnych stylach, z których większość łączy się raczej z mężczyznami niż z kobietami ze względów historycznych, jakie wyjaśniły teraz feministki. Tak więc, choć jakaś historia literatury kobiet jest do pomyślenia, to jednak, czy warto tego próbować, jest wątpliwe (s. 125).

Swój opór wobec separatyzmu Showalter ilustruje Ruthven, powołując się na przykład powieści sentymentalnej:

Byłoby, przykładowo, perwersją, omawiać kobiecą powieść wrażliwości [*female novel of sensibility*] w kompletnym odizolowaniu od tego, co niefeministyczni historycy literatury nazywają powieścią sentymentalną. [...] wszelkie teksty zahaczają się wzajemnie w relacjach „intertekstualnych” (s. 125).

I chociaż można uzasadniać postawę separatyzmu względami pedagogicznymi czy praktyką tworzenia manifestów, to jednak w ogólnym wymiarze jest ona dokładnym odbiciem tego samego „błędu”, który krytyczki feministyczne „zarzucają krytykom męskim, czyli wyłącznego zajmowania się pismami jednej płci” (s. 125).

Pogląd nieseparatystyczny albo akomodacjonistyczny polega na tym, aby włączyć wykluczone pisanie kobiet do istniejących, tradycyjnych historii literatur. Taka historia – przekonuje Ruthven – byłaby „bardziej wyważona” (s. 126) od tej dawniejszej, jak i tej, którą projektują separatystki.

Jednakże oba projekty potykają się o trudności, albowiem

pisanie historii literatury stało się tak trudne, że aż prawie niemożliwe. Nikt już nie jest dłużej pewny, co jest, a co nie jest „literaturą”, a nawet gdyby nie było tego problemu, to wciąż istniałaby niepewność, co można by uznać za czynnik konstytuujący jej historię. Dla ludzi, którzy woleliby, aby badania literackie zostały wchłonięte przez więcej obejmujące pole badań kulturowych, pojęcie tradycji literackiej jest już beznadziejnie idealistyczne. Najpierw wydziela ono arbitralną kategorię nazywaną „literaturą” z innych zjawisk kulturowych, dla których jakiś marksista oczekiwałby wspólnych wyjaśnień materialistycznych; następnie zakłada ono, że jej przykłady tworzą kontinuum, na które historycy literatury swobodnie rzutują owe troiste struktury rozwojowe, z których są tak zadowoleni: narodziny – dojrzałość – schyłek (s. 126).

Aby wzmocnić swą argumentację, Ruthven sięga po zastrzeżenia Juliet Mitchell, która napisała, że „kobiecą tradycję w powieści przenika specyficzne społeczne i seksualne doświadczenie kobiet, lecz nie tworzy ona jakiegś subkulturowej formy sztuki samej w sobie” (s. 127)³³. Warto też – wedle badacza – wziąć pod uwagę, że ani to, co feministki zwykły określać mianem tradycji męskiej, ani, jak można podejrzewać, tradycja kobieca, nie jest „konstruktem jednolitym” (s. 127). Jednakże, dobrze się stało, że krytyczki feministyczne artykułują swoją świadomość, że tradycję się

³³ J. MITCHELL: *From the Feminine to the Female*. „Times Literary Supplement” 1977, 1 (July), s. 798.

tworzy, że „wytwarza się ją retrospektywnie” (s. 128). A zatem, że białe feministki powinny mieć też pełną świadomość dokonywanych przez siebie wykluczeń i własnej ignorancji: na przykład, kiedy stają wobec problemu literatury oraz krytyki czarnej i lesbijskiej.

Według Ruthvena, koncepcja separatystyczna naraża badaczki na niebezpieczeństwo: na to, że odtworzą one polaryzacje (pisanie kobiet i pisanie mężczyzn), które były obiektem ataków od początków istnienia krytyki feministycznej.

Odsuwałoby to również – konkluduje Ruthven – do coraz trudniejszego do przewidzenia następnego razu przekonanie mężczyzn i kobiet, że mają zbyt wiele do nauczenia się od siebie nawzajem, aby ryzykować pójście odrębnymi drogami (s. 128).

W kwestii separatyzmu koncepcji Showalter odmienne od Ruthvena zdanie prezentuje Mary Eagleton. Podkreśla ona, mianowicie, że „Showalter interesuje się różnicą – a nie kompletną separacją – historycznej pozycji kobiet, konsekwencjami, jakie mogłaby ona mieć dla pisania i zmianami owej różnicy w czasie”³⁴. Ta historycznie dynamiczna różnica zmienia zasadniczo, prezentowane na przykład przez Patricję Meyer Spacks, a przez Showalter kontestowane, rozumienie kobiecej wyobraźni i literackiej tradycji pisarstwa kobiecego.

A Literature of Their Own ilustruje i zapowiada sprzeczności, w które uwikłana była feministyczna krytyka spod znaku ginokrytyki, skonceptualizowanej kilka lat później. Mary Eagleton zapisuje te sprzeczności, które zamykają ginokrytykę Showalter w przysłowiowym błędnym kole.

Krytykowała historię literatury i myślenie o kanonie, ale chciała być ich częścią; szukając wspólnoty między kobietami, miała się na baczności przed uniformizacją; wątpiła w tradycyjne estetyczne wartości, ale wykorzystywała je w ocenie kobiecego pisania; chciała mówić w imieniu wszystkich kobiet, lokując się jednak w konkretnej grupie rasowej i klasowej, w konkretnym momencie historycznym³⁵.

Mnożenie sprzeczności, w jakie uwikłana jest ginokrytyka, ma swoją długą tradycję. W 1985 roku Patrocino Schweickart uznała za ich manifestację w obrębie krytyki feministycznej: brak dialogu pomiędzy feministyczną krytyką a wymogami krytyki literackiej; przeciwstawność polityki i estetyki, tego, co osobiste, i tego, co polityczne; opozycyjność ruchu ku integracji wobec ruchu ku separacji. Owe „sprzeczności” nie muszą być jednak postrzegane jako objaw negatywny.

³⁴ M. EAGLETON: *Literary Representation of Women...*, s. 109.

³⁵ Ibidem, s. 110.

Dowodziłabym nawet – pisze Schweickart – że *subiektywnie* ten zbiór sprzeczności jest bardziej podstawowy niż fundamentalny konsensus, gdy mówimy o „podzielanej perspektywie” albo „ideologii”, nie tyle dlatego, że wyznajemy takie same przekonania, ile dlatego, że odczuwamy nacisk takich samych problemów³⁶.

Pochwałę sprzeczności wygłosiła także Myra Jehlen w swym często cytowanym eseju *Archimedes and the Paradox of a Feminist Criticism* (1981).

Jest wiele sposobów uporania się ze sprzecznościami, jakkolwiek tylko jeden z nich próbuje je rozwiązać. Inny sposób polega na przyłączeniu się do sprzeczności, używając ich nie tyle do próby ich przekroczenia, ile do zbadania ich energii. Żeby powrócić jeden, ostatni raz do obrazu środka ciężkości: środek ciężkości jest punktem, w którym następuje przekazanie siły – feministycznym środkiem ciężkości nie jest ten punkt w kulturze, w którym mizoginizm się manifestuje, ale punkt, gdzie odgrywa on rolę osi, kluczową dla całości. Rzeczą, której powinnyśmy szukać w naszych badaniach, jestem o tym przekonana, jest to połączenie, ten spłot definicji kobiety i definicji świata. I póki ta pierwsza jest niszczyielska, to połączenie będzie sprzeczne; w rzeczywistości, jak sugerują przykłady literackie, które nastapia, punkt połączenia można rozpoznać po jego sprzecznościach. Okaże się, lub też ja spróbuję pokazać, że sprzeczności takie, jak pomiędzy etycznym a estetycznym, które próbowałyśmy rozwiązać raz na zawsze, choćby zadawały kłam naszej argumentacji, są często dla nas najtrwalszym i najbardziej owocnym gruntem³⁷.

A zatem, można by się zapytać, czy wraz z Elaine Showalter ginokrytyczki, unikając bliższej problematyzacji sprzeczności, w jakiejś mierze nie pozostały poza linią graniczną owego „najtrwalszego i najbardziej owocnego gruntu”?

Ale – zamyka swoje wyliczenie sprzeczności Mary Eagleton – kładąc nacisk na „piszące kobiety” [*women writers*] jako pewną kategorię, choćby nawet problematyczną, radykalnie rewidując przyjęty pogląd na historię literatury, pokazując, że jest całkiem inny sposób – faktycznie, mnóstwo innych sposobów – opowiedzenia naszej historii literatury, naciskając na więź estetyki z polityką, ginokrytyka ułożyła plan, który jest wciąż twórczy³⁸.

³⁶ P. SCHWEICKART: *What Are We Doing, Really? – Feminist Criticism and Problem Theory*. „Canadian Journal of Political and Social Theory” 1985, no. 9, s. 160.

³⁷ M. JEHLLEN: *Archimedes and the Paradox of a Feminist Criticism*. In: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R.R. WARHOL, D.P. HERNDL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, s. 200.

³⁸ M. EAGLETON: *Literary Representation of Women...*, s. 111.

O jakich sposobach, innych sposobach, myśli Eagleton, spróbuję odpowiedzieć w podrozdziale 4. *Teoretyczna Elaine Showalter*.

1.3. Odpowiedź Showalter: w dwadzieścia lat później...

Warto odnotować odniesienie się Showalter do obiekcji przedstawionych przez krytyków wobec *A Literature of Their Own*. Z kilku powodów. Showalter tytułuje swoją wypowiedź: *Twenty Years On: „A Literature of Their Own” Revisited*³⁹ [W dwadzieścia lat później: „Ich własna literatura” ponownie], wpisując się tym samym w już zainicjowany (przez Kate Millett), pewien powtarzający się „gatunek” odpowiedzi badaczek publikujących swe pierwsze książki w latach 70. (K. Millett, S. Gilbert, S. Gubar, nieco późniejsza N.K. Miller, T. Moi; zob. poświęcone im rozdziały). Jego rozpoznawalną cechą jest zapowiedź podsumowań, sygnowana tytułem: *W dwadzieścia lat później*. Dla feministycznych krytyczek ów interwał dwudziestu lat wydaje się wystarczająco odległy, aby mogły dokonać ponownej, nie tyle emocjonalnej, ile intelektualnej oceny, biorąc także pod uwagę kontestację ich pierwszych dokonań przez inne krytyczki.

W publikacji *W dwadzieścia lat później* Showalter zbiera głosy, rekonstruuje recepcję książki i, rejestrując polemiczne wypowiedzi, czyni to rzetelnie i uczciwie. Zapisuje dwugłos, nie wymazuje nawet najbardziej żarliwych wypowiedzi swych przeciwniczek. Odpowiada na zarzuty. Przywołuje wątpliwości towarzyszące jej podczas pisania książki, a także, co w jej pisarstwie rzadkie, odtwarza biograficzną i zarazem intelektualną aurę, w której powstawała *A Literature of Their Own*. Respektując ów „dwugłos” – autorstwa Showalter – odtworzę jego zasadnicze momenty.

Ważne są daty: w 1965 roku, przygotowując rozprawę doktorską, rozpoczęła badania wiktoriańskich pisarek. Wówczas „krytyka feministyczna nie istniała” (s. 399). Listy i dzienniki V. Woolf nie zostały jeszcze opublikowane, nie było feministycznych czasopism ani bibliografii pisarstwa kobiecego. Teoria uniwersytecka sprowadzała się do New Criticism, F.R. Leavis, Northropa Frye’a, a na zajęciach z literatury angielskiej nie czytało się pisarstwa kobiet. Lato 1968 roku Elaine spędziła w Paryżu. Po powrocie zaangażowała się w działalność feministyczną. W 1970 roku zaczęła pisać do „Radical Feminism”, uczestniczyła w komisji doradczej Feminist

³⁹ E. SHOWALTER: *Twenty Years On: „A Literature of Their Own” Revisited*. „Novel: A Forum on Fiction” 1998 (Thirtieth Anniversary Issue: III. T. 31: Summer), no. 3, s. 399–413. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Press i zredagowała antologię zatytułowaną *Women's Liberation and Literature*. To była antologia, która ustalała związek pomiędzy krytyką feministyczną a działalnością w „ruchu”.

Showalter wspomina także niezwykłą przygodę poszukiwań w londyńskich bibliotekach, w archiwach, do których nikt nie zaglądał, odzyski, odkrycia powieści i ich autorek, czasopism i korespondencji.

Odsłania kulisy ostatecznej wersji tytułu książki, który został zaproponowany przez redakcję.

Polubiłam nowy tytuł, ponieważ to zdanie z *Poddaństwa kobiet* Milla było moim punktem wyjścia; podnosił kwestie narodowości, subkultury, literackiego wpływu i literackiej autonomii, którą próbowałam poddać teoretyzacji; a w słowie „ich”, zamiast raczej „nasza”, podkreślał mój własny kulturowy dystans jako Amerykanki wobec angielskich kobiet, które omawiałam (s. 401).

Odnotowując zmianę tytułu z roboczego *The Female Tradition in the English Novel* [Tradycja kobieca w powieści angielskiej] na aluzyjny *A Literature of Their Own*, próbuje Showalter uwierzytelnić swój sprzeciw wobec powtarzających się nagminnie interpretacji, które czytają w nim aluzję do *Własnego pokoju* V. Woolf. Co oznacza, że ignorując jej odniesienie do Milla, angażują ją w „potyczkę” z angielską pisarką. Szczególnie rażące jest zdanie z pierwszego akapitu znanego i popularnego opracowania *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, w którym jego autorka Toril Moi napisała:

Znana feministyczna krytyczka, jak Elaine Showalter na przykład, sygnalizuje swój subtelny unik wobec Woolf, przejmując, ale i zmieniając tytuł Woolf. Pod piórem Showalter *Własny pokój* staje się *Ich własną literaturą*, jakby życzyła sobie wskazać swój zawiły dystans w stosunku do tej tradycji piszących kobiet, jaką miłośnie odkrywa w swej książce⁴⁰.

Jeśli lektura Moi wskazuje, że Showalter „przejmuje, ale i zmienia” zarazem tytuł Woolf, to Janet Todd uznała to za „żywiolowy i raczej chaotyczny atak”, za „zadzieranie nosa” wobec oryginału Woolf:

W *Ich własnej literaturze*, która była, jak wielu uważało, zadzieraniem nosa wobec oryginalnego tekstu *Własnego pokoju* Woolf, Virginia Woolf dostała lanie za to, że unika problemu kobiecości, projektując smutne i ciemne aspekty kobiecej *psyche* na mężczyzn⁴¹.

⁴⁰ T. MOI: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London–New York, Methuen, 1985, s. 1.

⁴¹ J. TODD: *Feminist Literary History...*, s. 36.

Showalter najpierw przypomina, że formuła „ich własna” albo „nasza własna” była „na fali” w tytułach podręczników i popularyzacji przez ostatnie ćwierć wieku. A potem mówi o oskarżeniach, że potraktowała wielką pisarkę „z niedostateczną rewerencją”.

Rekonstrukcję listy zarzutów poprzedza Showalter stwierdzeniem, które neutralizuje ostrość osądów negatywnych, mówiącym, że odpowiedzi na książkę przewyższyły jej nadzieje i marzenia. Ale zaraz dodaje, że

nie przewidywała tego, że w feministycznej historii literatury i krytyce, jak na każdym innym polu, to, że się jest pierwszym, ma swoje niekorzystne strony, bo stajesz się odskocznią dla roboty, jaka przychodzi po tobie, i punktem wyjściowym dla każdego, kto zechce polepszać i poprawiać (s. 402).

Zarazem otwiera się na merytoryczny dialog.

W minionych dwudziestu latach — pisze — zostałam zaatakowana z praktycznie każdego punktu na feministycznym kole hermeneutycznym, jako separatystka, karierowiczka, teoretyczka, antyteoretyczka, rasistka, homofobka, politycznie poprawna, tradycjonalistka oraz jako krytyczka niekanoniczna (s. 402).

Postanawia nie bronić książki przed atakami, pozwolić jej na udział w owej debacie w sposób niejako naturalny. Jednocześnie, odnosząc się do kontekstu lat 70., do „pierwszej fali krytyki feministycznej”, skupionej na odkrywaniu na nowo (*re-discovery*) dorobku piszących kobiet, i podkreślając rangę swej koncepcji „ciągłości”, wnosi drobną korektę do tamtych przeświadczeń.

Lecz podkreślanie kobiecego rodowodu literackiego jest po części retoryczne, pisanie kobiet bowiem zawsze jest co najmniej bitekstualne; jak napisałam w *Krytyce feministycznej na rozdrożu*, jest to dyskurs dwugłosowy, na który ma wpływ zarazem dominująca męska tradycja literacka i milcząca tradycja żeńska [*feminine*] (s. 402).

Domaga się, aby nie zniekształcać jej założeń: „[...] mój hipotetyczny model jakiegoś łańcucha kobiecego literackiego wpływu — naciska Showalter — musi być rozumiany jako raczej specyficznie historyczna strategia niż jakiś dogmatyczny absolut” (s. 403).

Showalter lokalizuje czas i miejsce głównych ataków na jej stanowisko w latach 80. i wiąże je z paradygmatem „europejskich modeli teoretycznych”. To z ich perspektywy padały oskarżenia o „teoretyczną »naiwność«” i „uparty amerykański pragmatyzm” (s. 403). Zgodnie z panującą wówczas

strategią krytyczną, naciskającą na szukanie różnic pomiędzy europejską refleksją post-strukturalną a angloamerykańskim empiryzmem, została obciążona wadami tego drugiego. Autorka powołuje się na zdanie Gayle Greene i Coppelii Kahn z ich książki *Making a Difference. Feminist Literary Criticism* (1991), które pisały:

W dowodzeniu Showalter — jak w sporej części anglo-amerykańskiej krytyki feministycznej — zawiera się *implicit*e założenie, że tekst i sam język stanowią raczej przezroczyste media, odbijające jakąś istniejącą wcześniej obiektywną rzeczywistość, aniżeli systemy znaczące, w które wpisana jest ideologia i które faktycznie konstytuują rzeczywistość (s. 403).

To zdanie przytacza Showalter, odpowiadając — podobnie jak na odkrywane u niej wpływy teorii Eriksona, Piageta i Kohlberga — że tych kontekstów „musiała z pewnością być nieświadoma” (s. 403), przemilczając zarazem zasadniczą uwagę autorek *Making a Difference...* zawartą w następnym zdaniu:

Ale to jest dokładnie ten pogląd na literaturę, na którym się opierał kanon; i jest to pogląd, który ukrywa założenia — dotyczące epistemologii, języka, „obiektywizmu” i subiektywizmu — jakie feministki powinny z pożytkiem zakwestionować⁴².

Najostrzej zaatakowała książkę (Showalter określa to jako „*the most substantial attack*”) Toril Moi w *Sexual/Textual Politics...* (1985) i nie można odmówić Elaine Showalter racji, że *A Literature of Their Own* oraz *The Madwoman in the Attic...* posłużyły do „zilustrowania niedoskonałości »anglo-amerykańskiej« krytyki feministycznej” (s. 403).

Główne wątki polemiki Moi zostaną przeze mnie zaprezentowane w rozdziale siódmym: *Lektury*, toteż nie będę ich tu przytaczać (Showalter zbiera je konsekwentnie). Przypomnę jedynie kilka konkluzji Moi: że dla Showalter miarą oceny tekstu jest autentyczność doświadczenia autora w ten tekst wpisano i tożsamość z czytelnikiem, że krypto-Lukácsowski realizm, żądanie od pisarki jednolitej wizji świata, zależność od „tradycyjnych kategorii estetycznych” sprawiają, iż Showalter nie potrafi pozytywnie zwaloryzować pisarstwa modernizmu. Skazę książki upatruje Moi w jej „niewypowiedzianych założeniach teoretycznych o związku pomiędzy literaturą a rzeczywistością i między feministyczną polityką a literacką oceną”⁴³.

Showalter przyznaje, że: „[...] analiza krytyki feministycznej dokonana przez Moi była bardzo wpływowa i w Wielkiej Brytanii [...] wielu studen-

⁴² *Making a Difference. Feminist Literary Criticism...*, s. 25.

⁴³ T. Moi: *Sexual/Textual Politics...*, s. 56.

tów stamtąd bezpośrednio brało swój ogłód *A Literature of Their Own*, wcale mojej książki nie czytając” (s. 404). W tym sporze chodzi o znaczenie całkowicie zignorowanych francuskich krytyczek feministycznych (Cixous, Irigaray, Kristeva), których wtedy w Stanach nie znano, choć, powiada Showalter, kiedy ukazała się odpowiednia antologia anglojęzyczna – dopiero w 1980 roku (*New French Feminisms* pod redakcją Elaine Marks i Isabelle de Courtivron) – „jako historyk literatury wciąż nie znajdowałabym w ich dziele niczego pożytecznego” (s. 404). Showalter podkreśla (podobnie uczynią Gilbert i Gubar) perspektywę historyczną swego przedsięwzięcia, która wykluczała „flirt” z propozycjami francuskimi.

Rozwiniętą argumentację przytaczam w całości:

Bardziej znaczące jest to, że w swoim oddaniu krytyce francuskiej i marksistowskiej *Moi nie uchwyciła* [missed] rzeczywistych teoretycznych założeń *A Literature of Their Own*, założeń pochodzących z bardzo różnego podejścia do literatury, rzeczywistości, genderu i kanonu. Z perspektywy *Moi* najważniejsze teoretyczne kwestie były filozoficzne: „Co to jest interpretacja? Co to znaczy czytać? Co to jest tekst?”. Moje teoretyczne zapytania były jednak historyczne i kulturowe. Jaki jest związek pomiędzy dominującą i stłumioną kulturą? Czy ta stłumiona kultura ma jakąś swoją własną historię i literaturę, albo czy zawsze musi być ona mierzona zgodnie z chronologią, standardami i wartościami kultury dominującej? Czy krytyka mniejszościowa może rozwijać swoje własne metody i teorie przez szeroką i staranną lekturę [*wide and careful reading*] swoich własnych literackich tekstów? Jak literacka subkultura rozwija się i zmienia? Dyscyplinami, które odpowiadały na takie pytania, nie były filozofia i językoznawstwo, ale antropologia kulturowa i historia społeczna (s. 404; podkr. – K.K.).

Odpowiadając na zarzuty *Moi*, autorka wycina przecież i ignoruje faktyczne różnice, które dotyczą kategorii rozumienia podmiotu, podmiotu kobiecego, tożsamości, tekstualności, różnice demonstrowane przez *Moi* w konfrontacji własnej post-strukturalnej lektury Woolf z lekturą zaprezentowaną przez Showalter. Badaczka amerykańska odwołuje się do ogólnych założeń książki i ten oczywisty przykład własnej interpretacji tekstu literackiego Woolf zbywa milczeniem. I trzeba przyznać rację Mary Eagleton, że: „Zamiast mówić do siebie nawzajem, Anglo-Amerykanki i Francuzki, jak się zdaje, mówią jedna mimo drugiej”⁴⁴. Showalter, choć czasa-

⁴⁴ *Feminist Literary Criticism*. Ed. M. EAGLETON. London, Longman, 1991, s. 11. „Ta nomenklatura – pisze autorka – »Anglo-Amerykanki« i »Francuzki« jest problematyczna. Nie wszystkie pisarki anglo-amerykańskie eksponują krytykę anglo-amerykańską, nie wszystkie francuskie feministki krytykę francuską; te uogólnione terminy ukrywają wielość praktyk krytycznych współistniejących w obrębie każdej z tradycji” (s. 4). Eagleton cytuje „roboczą

mi wzywa do działań łączących „oba fronty”, to „ani głową, ani sercem nie jest do końca przekonana o możliwości dialogu”⁴⁵. Choć pojawiają się i odmienne opinie. Jane Gallop, na przykład, nie niwelując różnic pomiędzy tymi dwiema formacjami dyskursywnymi, skłonna jest dostrzegać rozwijającą się między ich przedstawicielkami cenną współpracę⁴⁶.

Wierna swoim dawniejszym założeniom, Showalter, rozpatrując współczesne propozycje literaturoznawcze, wyznaje, że gdyby „dziś” (czyli w dwadzieścia lat później) pisała *A Literature of Their Own*, to powiększyłaby jedynie swoją wiedzę o teorię subkultur literackich oraz o inspiracje ze studiów postkolonialnych. Pogłębiłaby też swoją wersję realizmu, biorąc pod uwagę rozpoznania George Levine’a zaprezentowane w *The Realistic Imagination*⁴⁷.

Dzisiejsza awangarda – pisze w swojej obronie Showalter – jest już trzejszym hasłem reklamowym. Pomimo że jest intelektualnie „na fali”, francuska teoria feministyczna wciąż nie zmierzyła się z pisanem kobiet i historią literatury, a wiele z jej przywódczych postaci przeniosło się na inne tematy (s. 404).

A zatem, po dwudziestu latach autorka *A Literature of Their Own* pozostaje na swej ustalonej pozycji. Tymczasem studia nad pisarstwem kobiet rozwinęły się, jej zdaniem, „oferując spójną narrację historii literatury kobiet” (s. 404).

Ale i owa „spójna narracja”, której wagę podkreśla Showalter po latach, jest podważana. Ataki, które skupiały się wokół idei historii literatury i tradycji kobiecej w powieści, dotyczą kilku kwestii: Marilyn Butler nie widzi powodu, aby ciągłość tradycji pisania kobiecego rejestrować dopiero od pisarek urodzonych po 1800 roku, skoro kobiety pisały także w XVIII wieku i skoro niejasne jest u Showalter pojęcie „profesjonalizmu”⁴⁸. „Showalter może deklarować, że kobiety nie uważały siebie za profesjonalnych pisarzy przed 1800 rokiem” – protestuje Janet Todd w *Feminist Literary History...* i stwierdza:

W tej koncentracji na epoce wiktoriańskiej i na trybie domowego realizmu oraz w ignorowaniu problemu estetycznej oceny i języka, *A Litera-*

definicję” Toril Moi, która mówi, że nie chodzi tu o „demarkacje czysto narodowe” czy „miejsce urodzenia”, ale o „tradycję intelektualną, w obrębie której się pracuje”.

⁴⁵ Ibidem, s. 7.

⁴⁶ J. GALLOP: *Around 1981. Academic Feminist Literary Theory*. New York–London, Routledge, 1992.

⁴⁷ G. LEVINE: *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

⁴⁸ M. BUTLER: *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford, Clarendon Press, 1987, s. XXVIII.

ture of Their Own była typowa dla wczesnej fazy krytyki feministycznej, dotyczącej kobiet. Reprezentuje ona najbardziej pożyteczny początek badań socjohistorycznych, lecz jej pominięcia wypaczyły rozumienie kobiecej [female] przeszłości i zachęcały do przedwczesnych uogólnień, które zastępowały swoistą historię⁴⁹.

Showalter powtarza: pojęcie „literatka” pojawiło się dopiero w XIX stuleciu, a męski pseudonim używany przez pisarki w Anglii, ale także na kontynencie w tym samym czasie historycznym, „był jakimś jasnym, historycznym wyznacznikiem nowej świadomości literackiej opartej na genderze” (s. 406). Krytyka feministyczna zaczęła się od badań epoki wiktoriańskiej, wystarczy wspomnieć początek książki Kate Millett *Sexual Politics*.

Zarzuty wobec publikacji Showalter padały też ze strony krytyczek debatujących nad kwestiami klasy i rasy i nad pewnymi hipotezami autorki, dotyczącymi rozwoju czarnej subkultury literackiej. Spośród nich jeden brzmiał najbardziej „mocno” i był aktem wykluczenia. Barbara Smith w swoim eseju *Toward a Black Feminist Criticism* oświadczyła, że: „Idea takich jak Showalter krytyczek używających czarnej literatury jest niebezpieczna, jako przypadek ledwie skrywanego kulturowego imperializmu”⁵⁰. „Przedrukowałam ten esej bez komentarza, kiedy wydawałam *The New Feminist Criticism*” – pisze w odpowiedzi Showalter (s. 406).

Showalter przyznaje się natomiast, że zaniedbała pisarstwo kobiet lat 90. XIX stulecia i że próbowała zneutralizować swój surowy osąd po lekturze dużej liczby powieści tamtego czasu. Upiera się natomiast przy uwadze zapisanej w 1977 roku, że kiedy „własny pokój staje się przeznaczeniem, żeńską [feminine] secesją od męskiej »władzy«, logiki i przemocy, to jest to grób” (s. 411). „Jako schronienie dla chronicznego syndromu osłabienia, fantazji kobiecej albo paraliżującego strachu” (s. 411). I, aby zaznaczyć swój dystans do Woolf, uwodzącej swą opowieścią o kobiecym geniuszu – siostrze Szekspira – notuje, utwierdzając siebie i czytelnika w prezentowanym już przeświadczeniu:

Krytyka feministyczna i historia literatury kobiet nie zależą od wynalezienia jakiegoś wielkiego, wyjątkowego geniusza, ale od utrwalenia ciągłości i prawomocności pisania kobiet jako pewnej postaci sztuki (s. 411).

Finalne zdanie eseju wybrzmiewa niczym prorocstwo, zgodnie z tytułem ostatniej jego części, napisanej w 1998 roku – *The 21st Century* [Wiek XXI].

⁴⁹ J. TODD: *Feminist Literary History...*, s. 27.

⁵⁰ B. SMITH: *Toward a Black Feminist Criticism*. In: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. London, Virago Press, 1986, s. 172.

Ale, co zaskakuje, proroctwo to nie zapowiada katastrofy. Przewiduje, że w analogii do zanikania rozróżnień narodowych i kulturowych, być może „rozróżnienia genderu mogą też niedługo stać się kwestią historii literatury”, ale, jeśli się tak zdarzy, to będzie to oznaczać, że krytyka feministyczna „osiągnęła swój cel” i „odgrywając swoją rolę w tym wielkim zbiorowym wysiłku, stała się dla mnie źródłem dumy i radości, jakiej żadne teoretyczne spory nie zamażą” (s. 411).

2. Kobieta pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka Sandra M. Gilbert i Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979)

2.1. Głosy o książce i odpowiedź: w dwadzieścia lat później...

The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (1979), książka napisana przez dwie autorki: Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar, lokowana jest zwykle wśród wybranych poprzedniczek. Wymienia się Ellen Moers *Literary Women* (1976) i Elaine Showalter *A Literature of Their Own* (1977). Bardziej skrupulatne obserwatorki chronologii dokładają niekiedy wcześniejszą od wyróżnionych *The Female Imagination* (1975) Patricii Meyer Spacks i *Thinking About Women* (1968) Mary Ellmann. Same autorki *The Madwoman...* zaś, we *Wprowadzeniu*⁵¹ do wydania z 2000 roku zaznaczają, że pracę nad tekstem rozpoczęły już w 1974 roku, tym samym podkreślając swe prekursorstwo w dziedzinie

⁵¹ S.M. GILBERT, S. GUBAR: *Introduction to the Second Edition: The Madwoman in the Academy*. In: S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven—London, Yale University Press, 2000. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

badan feministycznych. „Część radości pisania” książki wiąże ze swoistością „historycznego usytuowania”:

[...] dla nas po prostu nie było żadnych akademickich prekursorów feministycznych, ponieważ krytyka feministyczna nie istniała, gdy spotkałyśmy się i zaczęłyśmy razem pracować nad *The Madwoman...*, co równa się naszemu uczuciu bycia wybranym, aby uczestniczyć w momencie założycielskim (s. XLIV–XLV).

Retoryka odwołująca się do uczestnictwa w „momencie założycielskim”, uczestnictwa niewątpliwie wzniosłego i misyjnego, naprowadza przecież na istotną repartycję w obrębie feministycznych badań: zawiera przeświadczenie, dość powszechne w kręgu badaczek, że krytyka feministyczna zaczęła się wraz ze studiami pisarstwa kobiet. Tym samym zarówno krytyki androtekstów, jak i nawet krytyka obrazów kobiet i krytyka normatywna zostają usunięte w cień. Gilbert i Gubar, konsekwentnie realizując ów podział i rozdział, odwołując się niekiedy do Ellen Moers, Elaine Showalter, przywołując Simone de Beauvoir i Virginie Woolf, przemilczają razem Kate Millett i Judith Fetterley.

Warto odnotować owo *Wprowadzenie* do wydania z 2000 roku, albowiem badaczki, mówiące tym razem każda swoim głosem (w pierwszej *Przedmowie* do poprzednich wydań książki występowały jako „my”), dokonują swoistego samookreślenia, odnosząc swoją książkową wypowiedź do nowych feministycznych dyskursów, orientacji badawczych lat 80. i 90., nowych hipotez i konkretnych wyników analitycznych. Opatrują tę wstępną część także osobistymi wspomnieniami z czasów pracy nad książką.

Powtarzając zamieszczone już w pierwszym wydaniu założenia *The Madwoman...*, które sprowadzają się do koncentracji uwagi na: 1) określonej liście autorek (Jane Austen, Mary Shelley, siostry Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson); 2) wspólnym, szkicowym planie lektury („osobiste było polityczne, literackie było osobiste, seksualne było tekstualne, feministyczne było zbawcze” – s. XX); 3) przesunięciu interpretacji z tradycyjnego kontekstu powieści wiktoriańskiej i XIX-wiecznej literatury amerykańskiej na kontekst „na nowo określonej kobiecej tradycji literackiej” (s. XXI); równocześnie próbują z perspektywy 2000 roku rozpatrzyć ponownie miejsce *The Madwoman...* w obrębie refleksji feministycznej. Wskazując na nową konfigurację dyskursywną, która pojawiła się po 1980 roku, przystają na merytoryczne efekty podjętych w jej ramach badań, ale też i mocniej niż w pierwszej *Przedmowie* brzmi ich głos, uzasadniający ich własne podstawy metodologiczne. Bronią tym samym ważności swych przedsięwzięć, które doprowadziły do odzyskania literackiej mapy zaginionych pisarek i poetek (*Żółta*

tapeta, Goblin Market, The Awakening), do naszkicowania linii komunikacyjnych i dialogu pomiędzy nimi, do rekonstrukcji nowej historii kobiecej powieści i nowej relacji pomiędzy kobiecą powieścią a romantyzmem. I chociaż późniejsze badania wykazały, że w wieku XVI i XVII było wiele piszących kobiet, które utrzymywały się z pióra i uprawiały wielorakie formy literackie, często niezwykle kunsztowne, to te nowe historyczne odkrycia i odzyski nie zmieniają tezy badaczek, które wiek XIX nazwały „wiekiem kobiecego Odrodzenia” (s. XXVIII). Autorki *The Madwoman...* podkreślają wszystkie ślady kontynuacji swego myślenia w obszarze badań nad romantyzmem. Przemieszczenia akcentów uznają za niezbędne w obliczu nowych okoliczności: podczas gdy one przedstawiały „wiktoriańskie kobiety pisarki jako spadkobierczynie romantycznych tropów buntowniczej wyobraźniowej kreatywności i wizjonerskiej polityki” (s. XXXIV), to ich następczyni interesuje związek pomiędzy romantyzmem a feminizmem (Anne K. Meller: *Romanticism and Feminism*, 1988) ze względu na fascynację teatrem, reklamą, malarstwem, fotografią, religią i filozofią; przesuwają się także wiktoriańskie studia z początku na koniec XIX wieku.

The Madwoman... składa się z trzech tomów. W drugim tomie autorki przypatrują się zjawisku, które nazywają: *Sexchanges* [Wymiany płci]. Feministyczne krytyczki podjęły ten wątek. I autorki zauważają korzyści płynące z rozwinięcia ich wstępnych założeń, traktujących

literacką ewolucję kobiet jako ciągłą dialektyczną interakcję z ich rówieśnikami płci męskiej, w obrębie złożonych ideologii seksualnych, które kształtowały zmieniające się definicje męskości równie głęboko, jak definicje kobiecości (s. XXXV).

Sugerują także, że „kobieta pisarka” (*woman writer*), która pojawia się w tytule ich książki, powinna zyskać znacznie szersze znaczenie pod wpływem prac gejowskich i lesbijskich. Odwołując się do rozpraw Gayle Rubin i Eve Kosofsky Sedgwick (*Between Men*, 1985), które „podcinają wszelką monolityczną ideę *kobiety pisarki*, omijając różnice między kobietami z różnych regionów geograficznych” (s. XXXV), ale nie zapominając także o wcześniejszym tropie, wskazanym przez Adrienne Rich jako „lesbijskie kontinuum”, myślą równocześnie o zmianach w definiowaniu homo- i heteroseksualnego pisarza.

Autorki, świadome zasadniczej zmiany paradygmatu w naukach humanistycznych, rejestrują jego symptomy, wyraźnie akcentując zarazem miejsca większych lub mniejszych oddaleń od założeń *The Madwoman...* I tak, niewątpliwie, *The Madwoman...* pisana była z perspektywy innego pojmowania kategorii: literatury, genderu i autorstwa, niż to, które przyniosły lata 80. Uwaga przesunęła się

z literatury na kulturę; z genderu jako uprzywilejowanej soczewki na *gender* połączony z seksualnością, narodem, rasą, klasą, religią i całą masą innych określeń; z autorek na teksty (s. XXIV).

Nowy Historyzm, teoria *queer*, postkolonializm, studia afrykańsko-amerykańskie, studia kulturowe, post-strukturalizm i dekonstrukcja postawiły odmienne i nowe pytania, także pytania o związki poszczególnych dyscyplin z feminizmem i badaniami literackimi.

Od strony badań postkolonialnych najbardziej mocna kontestacja *The Madwoman...* wyszła spod pióra Gayatri Chakravorty Spivak. W swym eseju *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism* zaatakowała interpretację kanonicznego tekstu poddanego analizie w *The Madwoman...*, czyli *Dziwne losy Jane Eyre*. „Zgodnie z tą postkolonialną perspektywą, strych – jak referuje Gubar – powinien zostać zidentyfikowany jako miejsce pozbawionej prawa głosu postaci kobiety z Trzeciego Świata, na pograniczach lub na zewnątrz cywilizacji zachodniej, a nie jako miejsce owej relatywnie uprzywilejowanej bohaterki Pierwszego Świata” (s. XXXVI), a Berta Mason Rochester, Kreolka z Jamajki, powinna być rozpoznana jako figura Innego, poddanego rasowej i geograficznej marginalizacji, która podlega zniszczeniu, aby mogła się ukonstytuować europejska podmiotowość kobieca.

Z kolei czarna feministyczna teoria i studia afroamerykańskie z lat 90. (jako ich przedstawicielka wymieniona została Jennifer De Vere Brody: *Impossible Purities: Blackness, Femininity, and Victorian Culture*, 1998), wprowadzając kategorie rasy i narodu, a także ekonomii klas, nadały nowy kierunek myśleniu o kulturze wiktoriańskiej. Z perspektywy tych badań o ówczesnych „kobietach pisarkach” należy myśleć – jak wnioskuje Gubar – „mniej w kategoriach pozbawienia, jakiemu były poddane, a bardziej w kategoriach przywilejów, jakimi się cieszyły i z jakich korzystały” (s. XXVI).

Socjologiczna perspektywa badań Niny Baym i Jane Tompkins, które zajmował status kobiet na rynku literackim, szczególnie sukces sentymentalnej powieści autorstwa XIX-wiecznych powieściopisarek, nie „podcina” zasadniczych tez *The Madwoman...*, nawet je mocniej uzasadnia: literatki nie ulegały czytelniczemu rynkowi i jego merkantylnym wymogom, jak próbowano im wmawiać, ale kreowały, w poczuciu autonomii, swoje własne światy etycznych i estetycznych wartości.

Gubar odnotowuje też prace, które kontestują jeden z centralnych wątków *The Madwoman...*, rozwijany przez badaczki w lekturach metafor, konotujących uwięzienie wiktoriańskich kobiet.

Rozważając angielską historię literatury, dwie ważne krytyczki – Mary Poovey i Nancy Armstrong – podkreśliły sposoby, jakie zostały użyte przez kobiety pisarki, aby przekształcić stereotypowe obrazy kobieco-

ści w źródła siły. Zgodnie z Poovey (*The Proper Lady and Woman Writer*, 1984; *Uneven Developments*, 1988) i Armstrong (*Desire and Domestic Fiction*, 1987), domowa przestrzeń nie konstytuuje ani uwięzienia na strychu, ani zamknięcia w salonie, na które kładłyśmy nacisk jako na źródło wściekłości wiktoriańskich kobiet, ale konstytuuje jakąś żeńską [feminine] ekonomię domową, która pomogła ustanowić warunki dla współczesnej kultury instytucjonalnej (s. XXXVII).

Tezy postawione w książkach Poovey i Armstrong rozpoznawane są w badaniach politycznej i ekonomicznej sytuacji kobiet czasów wiktoriańskich, a także w analizach zróżnicowanych sytuacji kobiet, wynikających z ich przynależności do różnych klas społecznych, grup etnicznych i religijnych, oraz korzyści, jakie kobiety mogły czerpać z „ich wkładu w konstruowanie ideałów domowych, które ograniczały kobiecy [female] dostęp do sfery publicznej” (s. XXXVII).

Autorki *The Madwoman...*, przywiązane do myślenia w kategoriach ewolucji, odnotowują z zaskoczeniem nieciągłość w obrębie feministycznej refleksji literackiej. Dlatego też, idąc na przekór swej obserwacji, wierne zasadzie ciągłości, pilnie śledzą te wyniki badań, które ową zasadę potwierdzają. Nawet wówczas, gdy owe badania, co już zostało zaprezentowane, zmieniają podstawowe dla *The Madwoman...* linie interpretacji. Albowiem ciągłość – można domniemywać – gwarantowana jest przez ich socjologiczno-empiryczną, kulturową i historyczną perspektywę.

Odnotowują przecież także cięcie, rupturę, która pojawia się wraz z post-strukturalizmem i dekonstrukcją. Broniąc miejsca *The Madwoman...* na mapie feministycznych dokonań, odwołują się do wspomnianego już „usytuowania historycznego”, które czyniło je uczestniczkami „założycielskiego momentu” krytyki feministycznej. I to miejsce – wedle nich – powinno po dwudziestu latach uzasadniać ich metodologiczne wybory i decyzje. Stąd też pojawiająca się lista oskarżeń wobec książki: „o grzechy, których w tamtych wczesnych latach nie znałyśmy – esencjalizmu, rasizmu, heteroseksualizmu, fallogocentryzmu”, o „nacisk na monolityczną »fabułę«, o „nostalgiczne, polityczne regresywne pojęcie »autora«, jako nie tylko pola językowego, ale także jakiejś żywej istoty” (s. XXV), zostaje wzięta w nawias.

Niewątpliwie – zaznacza Gilbert – teoretyczne wyrafinowanie takich zarzutów, z ich naciskiem na *niuanse*, mówi nam naprawdę coś o postępie, jaki poczynił feminizm od owych pierwszych, zapatrzonych w gwiazdy przebudzeń w późnych latach 60. i wczesnych 70. (s. XXV).

Gilbert i Gubar są skłonne dzielić wątpliwości co do tego, że figura kobiety szalonej nie może zastąpić wszystkich ról kobiecych, które rozpo-

znała nieco później krytyka kulturowa i które kobiety rzeczywiście odgrywały w społeczeństwie. Przystają na proliferację definicji kobiecości, co nie oznacza, że wyrażają zgodę, nawet trudną zgodę, na dekonstrukcję takich kategorii, jak kobieta, jaźń i autor. Chociaż trzeba przyznać, że rozumieją badawcze i poznawcze konsekwencje psychoanalitycznej perspektywy, wniesionej zarówno przez post-strukturalizm, jak i dekonstrukcję, i że owe konsekwencje muszą prowadzić do zasadniczego naruszenia ich rozpoznań roli wariatki, koncepcji samoświadomości autorek i ich walki o autonomię. I niewątpliwie dramatyzują moment metodologicznych konfrontacji, odwołując się do wagi perspektywy „historycznej”.

Dziewiętnastowieczna literatura wciąż odnosi się do kreacji własnej jaźni; jednakże tym, co ta literatura faktycznie uzyskuje – wedle post-strukturalistów – jest neutralizacja tego historycznego pojęcia (s. XXXVIII).

Bez względu na przyjemność badawczą i wyznania wiary co do warunków, jakie dwa paradygmaty otwierają dla intelektualnych wglądów, warto poddać refleksji kwestię postawioną przez autorki. Kwestię, która dotyczy historycznego zakotwiczenia badań.

Pod egidą dekonstrukcji, w pismach na przykład Mary Jacobus i Toril Moi, atak na paradygmat *Wariatki...* mógł wychodzić, i rzeczywiście wychodził, poza treść tego konkretnego modelu metaforycznego (buntowniczo chorej kobiety pisarki, walczącej o zdobycie niepodległości) w stronę jakiegoś post-strukturalistycznego odrzucenia *jakiegokolwiek* sformułowania, które udzielałoby zaufania bądź to terminowi „kobieta”, bądź to kategorii „kobiet pisarek”, co jest jakimś odżegnywaniem się, które, z konieczności, rzeczywiście utrudnia wykonywanie pracy feministycznej w pewnym kontekście historycznoliterackim. Bez względu na to, czy napięcia pomiędzy post-strukturalizmem (które naznaczyły głównie teorię feministyczną przez publikacje Judith Butler w latach 90.) a studiami kulturowymi (z ich zaangażowaniem materialistycznym) powstrzymały postęp gruntownych badań, wpływ Jacques’a Lacana, Jacques’a Derridy i szczególnie Michela Foucaulta doprowadził niektóre krytyczki do sprzymierzenia się z post-strukturalistycznym odrzuceniem „esencjalizmu”, co powoduje, że mniej interesują się indywidualnymi pisarkami jako źródłami znaczenia, a bardziej ogniskują się na produkcji tekstowej jako złożonym i potężnym zbiorze efektów znaczeniowych o implikacjach politycznych (s. XXXVIII).

Otóż tak się stało, że wypowiedź autorek *The Madwoman...*, pojawiająca się po dwudziestu latach od wydania książki, nie podejmuje wnikliwej polemiki z reprezentantkami dekonstrukcji: Toril Moi i Mary Jacobus, a jedy-

nie szkicowo wymienia ich zarzuty, by zaraz powrócić na swoje pozycje. W konsekwencji, stajemy wobec konfrontacji dwóch paradygmatów badawczych, dwóch teorii literatury (interpretacji i lektury) oraz dwóch systemów wartości⁵², jednakże bez sugestii, że możliwe jest nawiązanie między nimi jakichkolwiek pertraktacji. Uprzedzając prezentację tez Toril Moi, mogę powiedzieć, że ona również nie opuściła swojego teoretycznego zakotwiczenia. Co więcej, retoryka jej recenzji – odwołująca się nagminnie do nakazów mówiących o tym, co krytyka feministyczna „powinna” czy „musi” – kreśli linię podziału w sposób, który eliminuje dyskusję. O ile Gilbert i Gubar zdają się łagodnie przechodzić ponad „wyrafinowaniem teoretycznym” Moi, traktując je raczej jako niegroźną dla siebie chorobę, mając pewność, że są na nią odporne, i nie wyrzucają post-strukturalistycznych badań z podwórka krytyki feministycznej, o tyle Moi zdaje się nie przyjmować ich argumentu, czytelnego w *The Madwoman...*, argumentu broniącego studiów „w kontekście historycznoliterackim”. Krótko mówiąc, autorki *The Madwoman...* sugerują raczej, aby przemyśleć korzyści i straty, jakie płyną z lokalizacji krytyka w jednym z dwóch paradygmatów współczesnej humanistyki, zaś Moi skłonna jest dostrzegać jedynie ślepa, patriarchalną uliczkę, w którą prowadzi tradycyjne myślenie o autorze, literaturze i genderze.

Warto przyglądać się bliżej omówieniu przez Toril Moi *The Madwoman...* Od razu można zaznaczyć, że Moi mówi z miejsca tej fazy krytyki feministycznej, która wprowadza refleksję nad użytym przez tę krytykę „językiem”. Stąd też obiektem analizy czyni się podstawowe kategorie pojęciowe, którymi posługują się autorki, a następnie orzeka się ich niefunkcjonalność: kategorie te nie pozwalają bowiem na uzyskanie przez Gilbert i Gubar założonych przez nie celów. Zarzuty Moi układają się w swoisty katalog, a jej argumenty rozwijają się, bez niespodzianek, zgodnie z zasadniczymi liniami sporu pomiędzy esencjalistami (wszelkimi teoriami literackimi, które wpisują się w paradygmat przedstrukturalny) a post-strukturalistami.

I tak, za „kłopotliwy aspekt” ich stanowiska krytycznego uznaje – zgodnie z rozpoznaniem Mary Jacobus – „błąd autobiografizmu”: nacisk na „tożsamość autorki i postaci”.

I chociaż obie krytyczki unikają nazbyt uproszczonych wniosków, to tym niemniej czasami kończą na stanowisku niebezpiecznie redukcjonistycznym (s. 61)⁵³.

⁵² Zob. R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 1993, s. 83–120.

⁵³ T. Mor: *Sexual/Textual Politics...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Za ilustrację takiego redukcjonizmu uznaje Moi ich ujęcie literatury (pisanej przez kobiety w XIX wieku) jako palimpsestu. Jeśli bowiem pod powierzchnią „leży rzeczywista [real] prawda tych tekstów” (s. 62), to całe to hermeneutyczne poszukiwanie prowadzi ostatecznie autorki *The Madwoman...* do wskazania, że ta prawda oznacza „stałą, nigdy się niezmieniającą feministyczną wściekłość” (s. 62), którą ucieleśniają autorskie sobowtóry – wariatki, kobiety szalone i wściekłe. Tym samym – wnioskuje T. Moi – „udaje się przekształcić *wszystkie* teksty pisane przez kobiety w teksty feministyczne, ponieważ można je, jakoś i gdzieś, zawsze i bez wyjątku, uznać za wcielenie »kobiecej wściekłości« autorki wobec opresji patriarchalnej” (s. 62). A dzieje się tak dlatego, że w książce gniew zostaje uznany za „jedyne pozytywne sygnał świadomości feministycznej” (s. 62).

Jeśli celem Gilbert i Gubar było zakwestionowanie patriarchalnego modelu autora/Boga/Stwórcy, który jest zarazem jedynym źródłem, kontrolerem, właścicielem znaczenia tekstu, to – konkluduje Moi – ów cel nie tylko nie został osiągnięty, ale ich własne pojmowanie autorskiego podmiotu kobiecego, „jako instancji zapewniającej tekstowi jedyne prawdziwe znaczenie (którym jest, ogólnie, kobieca wściekłość), podważa właśnie antypatriarchalną postawę Gilbert i Gubar”.

Jeśli bowiem chcemy naprawdę odrzucić model autora jako Boga Ojca tekstu – uzasadnia Moi – to z pewnością nie wystarczy odrzucić ideologii patriarchalnej implikowanej w metaforze ojcowskiej. Równie konieczne jest odrzucenie tej *praktyki krytycznej*, która do tego prowadzi, *praktyki krytycznej* opierającej się na autorze jako transcendentálním *signifié* jego lub jej tekstu (s. 62).

Tymczasem formuła estetyki feministycznej, jaką proponują autorki, stanowi dokładne przeciwieństwo tej, jakiej Moi oczekuje. Pojmowanie tekstu jako ustrukturuwanej i uprzedmiotowionej organicznej całości, a podmiotu autorskiego jako zintegrowanego „ja”, stanowi przykład pozbawionej alternatywy odcięcia się od sposobu myślenia o tekście i podmiocie autorskim w kategoriach rozproszenia, niespójności, dezintegracji.

Przywołana przez recenzentkę Barthes’owska krytyka autora i autorytetu, a także sięganie do refleksji Irigaray i Derridy po implikacje poznawcze takich pojęć, jak Fallus i Logos, wspiera dowody Moi na jej tezę, że autorki *The Madwoman...* posługują się „patriarchalnym – albo ściślej – fallicznym konstruktem” (s. 66).

Przywiązanie autorek do idei totalności i monolityczności „ja” autorskiego oraz tekstu, ale także pojmowanie przez nie ideologii jako jednolitego „tekstu”, pozbawionego wewnętrznej sprzeczności, powoduje – wedle Moi – że nie udaje się im odpowiedzieć na pytanie: „jak kobietom udało

się w ogóle pisać, biorąc pod uwagę nieustępliwą indoktrynację patriarchalną, otaczającą je od samego momentu ich narodzin?" (s. 64). I Moi – próbując dać odpowiedź na zadane pytanie – odwołuje się do swoistego pęknięcia w ideologii patriarchalnej XIX wieku, które dokonało się za sprawą „liberalnego humanizmu”, mającego wsparcie „burżuazyjnego patriarchyatu” – ideologii, która legitymizowała „burżuazyjny ruch feministyczny”. Jako świadectwa „liberalnego humanizmu” przytacza esej M. Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* [Obrona praw kobiety] (1792) i J.S. Milla *Poddaństwo kobiet* (1869). Owe przykłady mają dowodzić także, że kobiety, wbrew temu, o czym próbują przekonywać autorki *The Madwoman...*, nie musiały uciekać się do strategii palimpsestowego pisania, skoro i Wollstonecraft, i Mill mogli wypowiedzieć swoje diagnozy i konkluzje pełnym głosem.

W finale swego wywodu T. Moi odwołuje się do recenzji Mary Jacobus, która wspiera jej przeświadczenie, że wynajdywanie przez Gilbert i Gubar w każdym z analizowanych tekstów „wariatki na strychu”, że „ten wieczny powrót do »źródłowej i założycielskiej ‘historii’ represji kobiet przez patriarchat« ma miejsce kosztem zignorowania dokładnie tych implikacji politycznych, jakie wynikają z własnego stanowiska krytyczek” (s. 68).

Jeżeli – mówi Jacobus – kultura, pisanie i język są tak istotnie represyjne, jak tego można by dowodzić, tak samo jest i z samą interpretacją; a pytanie wyrastające przed krytyką feministyczną brzmi: jak są one specyficznie represyjne dla kobiety pisarki? (s. 68).

I Jacobus, i Moi skłonne są raczej wątpić, czy *The Madwoman...* rozwiązuje sporną kwestię „problematycznego stosunku krytyki feministycznej do krytyki patriarchalnej, którą stara się zrewidować” (s. 68).

Tym razem na własny rachunek Moi konkluduje:

W tym punkcie na pewno powinniśmy się zapytać, czy nie jest czas, aby zrewidować feministyczną estetykę, która zdaje się w tych szczególnych aspektach prowadzić w tę samą patriarchalną i autorytatywną ślepa uliczkę. Innymi słowy, czas, abyśmy skonfrontowały się z faktem, że główny problem anglo-amerykańskiej krytyki feministycznej leży w przedstawianej przez nią radykalnej sprzeczności między polityką feministyczną a estetyką patriarchalną (s. 69).

A jednak wróć do kwestii, którą akcentowałam, wskazując na próbę obrony przez Gilbert i Gubar ich pracy w „kontekście historycznoliterackim”. Jest bowiem tak, że wszystkie argumenty T. Moi i M. Jacobus są logiczne, klarowne i nie do podważenia w ramach reprezentowanej przez nie

post-strukturalnej i dekonstruktywnej opcji. Zostały jednak wyartykułowane w wyniku odrzucenia i całkowitego wzięcia w nawias owej, jeszcze raz powtórzę, pracy autorek w „kontekście historycznoliterackim”. Mam na uwadze zarówno przymiotnik „literacki”, jak i „historyczny”.

Jakby dla krytyki feministycznej istniała absolutna obligacja wyzbycia się języka krytyki patriarchalnej, aby mogła ona pozyskać legitymizację swej antypatriarchalności i mogła przezwyciężyć patriarchalną ideologię oraz estetykę. Nie warto przywoływać powszechnie już znanych dylematów, które były stawiane przy okazji dysput na temat dekonstrukcji, a które krążyły wokół pytań o to, czy można uprawiać dekonstrukcję, nie używając kategorii fallogocentrycznych. Gilbert i Gubar ten problem nie dotyczy, natomiast wraz z ich książką i zastosowaną w niej – wedle oceny Moi i Jacobus – „patriarchalną strategią krytyczną” uaktualnia się nierozstrzygnięta kwestia: jak powinna zachować się badaczka feministyczna, która nie chce rezygnować z tradycyjnie pojmowanych kategorii autora, fabuły, dzieła, a zarazem nie chciałaby być, w obliczu tak ortodoksyjnie stawianego wymogu, zepchnięta w niepamięć przez „siostry” krytyczki? Co dzisiaj uczynić z książką Gilbert i Gubar? A może po prostu namiętne głosy T. Moi i M. Jacobus potraktować jako ilustrację nierozstrzygniętych do tej pory dylematów feministycznej lektury oraz interpretacji? Jako pewien „fakt” historyczny? Nie czytać, czy czytać dopiero po egzorcyzmującej ją z patriarchalnych nawyków krytycznych recenzji Toril Moi?

Nie jest łatwo zgodzić się bez oporów z pewnym „kłopotliwym aspektem stanowiska” Moi, szczególnie wówczas, gdy to stanowisko budowane jest na zatarciu historycznego kontekstu powstawania *The Madwoman...* I chociaż Moi przyznaje, że świadomość krytyczna autorek znacznie wykracza ponad poziom literackich i feministycznych debat toczonych w późnych latach 60. i wczesnych 70. na brytyjskich i amerykańskich uniwersytetach, to natychmiast o owej ramie czasowej zapomina.

Projekt książki, jak wspominają Gilbert i Gubar, zaczął powstawać w roku 1974. New Criticism powoli odchodził w cień. Ale, jak wspomina Sydney Janet Kaplan w swym szkicowym podsumowaniu dziejów krytyki feministycznej, ciągle tryb lektury nowo-krytyków dominował w akademii⁵⁴. Otóż *The Madwoman...*, wypracowywana na uniwersyteckich kursach, wnosić musiała znaczącą zmianę. Zmianę, która uosabiać zaczynała feministyczny sposób czytania. Teksty zostały wyjęte z izolacji od zewnętrznych odniesień: pojawiła się ciekawość skupiona na życiu autora, na szeroko rozumianych kontekstach i uaktualnione zostało doświadczenie chwywane po stronie autorskiego podmiotu i czytelnika.

⁵⁴ S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism...*, s. 50.

Gilbert i Gubar wykonują swoistą pracę dekonstrukcji, o ile oczywiście odniesiemy ich praktykę krytyczną do historycznego momentu, w którym działają. I o ile będziemy używać kategorii dekonstrukcji poza jej rodzimym paradygmatem. Aby nie wprowadzać zamieszania terminologicznego, równie dobrze można by mówić o demontażu, destrukcji. Kiedy autorki stwierdzają, że atak *Moi* i *Jacobus* „wychodził poza treść tego konkretnego modelu metaforycznego”, to wskazują na partykularyzm w rekonstrukcji konkretnego „tekstu” historycznego: kobiety pisarki, literatury i kultury wiktoriańskiej, rekonstrukcji będącej obiektem ich analiz oraz interpretacji. I właśnie przez odwołanie do owego „tekstu” bronią zarazem kategorii autorki (rozumianej bardzo szeroko: jako „tekst” biografii, jako pewien konstrukt psychologiczny, niekiedy psychoanalityczny, kulturowy) i swego rozpoznania, że kobieta pisarka w XIX wieku – przeżywając głęboki kryzys tożsamości i doświadczając negatywnie swojej fragmentaryzacji – usilnie zmierza do scalenia obrazu swego „ja”. Warto przecież zaznaczyć, że pisarki XIX wieku dramatyzują przed czytelnikiem scenę, na której rozgrywają swoje role czy maski, wiodąc tym samym swoistą maskaradę. Mamy zatem dwie dotyczące kobiecej podmiotowości obserwacje: ruchu odśrodkowego – diagnozę rozproszenia „ja”, i ruchu dośrodkowego – ustawiczną dążność owego „ja” do wyzbycia się niepokojącego rozdarcia. Z perspektywy dekonstrukcyjnej *Moi* rejestruje i akcentuje ruch dośrodkowy i preferencję badaczek dla konstrukcji monolitycznych podmiotów w tekście. Tym samym neutralizuje fakt „rozłupania” owych podmiotów, który w języku psychoanalizy można by było, oczywiście poza wolą autorek *The Madwoman...* i z uwzględnieniem wszelkich różnic, odnieść do rozgrywki między strefą semiotycznego i strefą symbolicznego, jaka, według Julii Kristevej, odbywa się w każdym podmiocie. Warto zwrócić uwagę, że tytułowa „wariatka” (z *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë) – sobowtór autorki i bohaterki (skazanej w powieści przez długi czas jedynie na domniemania co do jej obecności), ich skrywane drugie „ja” – jest przez Gilbert prezentowana poprzez wyławianie z tekstu *signifiants*, sprowadzających Bertę do nieartykułowanych dźwięków: chichotów, śmiechu, krzyków. Jeśli badaczki pytają o strategię, jakimi posługują się kobiety pisarki, aby zyskać pożądaną jedność „ja”, to dlatego, że zrekonstruowany dyskurs literacki i paraliteracki inspiruje je do takich właśnie pytań. Czy Gilbert i Gubar dzielają owo pożądanie – tego nie wiem, chociaż jest tego pewna T. *Moi*. Gdyby jednak tak nawet było, to można by w tym miejscu przywołać argument, który się pojawił nieco później, także podczas rozważań nad użytecznością ujmowanego poprzez *cogito* podmiotu, autora i „organicznie” spreparowanego tekstu. N.K. Miller, rozważając koncepcję Barthes’a dotyczącą śmierci autora, koncepcję, która zdelegalizowała „inne dyskusje o piszącym (i czy-

tającym) podmiocie⁵⁵, zauważa, że odnosi się ona nie do jakiegokolwiek podmiotu, ale do podmiotu mogącego sobie pozwolić na destabilizację: „Tylko ten podmiot, który zarazem sam siebie posiada i posiada dostęp do biblioteki owego już przeczytanego, ma ten luksus, by flirtować z taką ucieczką od tożsamości – niczym z utratą »głowy« przez Arachne – jaką obiecuje estetyka pozbawionego centrum (w rzeczywistości, pozbawionego głowy) ciała⁵⁶. Gdyby podjąć uzasadnienie N.K. Miller, to można by powiedzieć, że ani XIX-wieczne kobiety pisarki, ani też XX-wieczne autorki *The Madwoman...* nie zyskały takiej kondycji, aby mogły sobie pozwolić na rezygnację z autorytetu autorstwa.

Bez względu na to, jak bardzo chciałabym widzieć uspojniony tekst XIX-wiecznych autorek i badaczek, to i tak muszę pamiętać o ich koncepcji tekstu-palimpsestu, a zatem o koncepcji, która u swych podstaw narusza postrzeganie tekstu w kategoriach nienaruszonej spójności, jedności i integralności. Wariatka – Berta nie mówi. Ze strychu dochodzą do świata cielesne, popędowe symptomy jej istnienia. Ale owe symptomy marszczą uładzony „tekst świata”, który skonstruowała dla siebie Jane, tak jak marszczą uładzoną powierzchnię tekstu *Dziwne losy Jane Eyre*. Krótko mówiąc, Gilbert i Gubar zapisują w swoim języku XIX-wieczne przygody podmiotu autorskiego i tekstu, które w języku post-strukturalnym czy psychoanalitycznym zyskiwałyby kondycję Kristevowsko-Lacanowskiego rozłupanego podmiotu i dwutekstu – oczywiście z wszystkimi tego, daleko idącymi, konsekwencjami. Chcę zatem wskazać jedynie, nie błędząc w zbyt daleko posuniętych analogiach, na te aspekty analizy Gilbert i Gubar, które naruszają monolityczność występujących w ich analizach podmiotów i tekstów. Ich praktyka krytyczna nie może jednakże, co zrozumiałe, przekroczyć przyjętego badawczego horyzontu i nie może także zrezygnować z samoświadomych siebie podmiotów, nawet tych „po przejściach”. Gdyby tak się stało, to byłaby to już inna książka. I zapewne czas jej powstawania musiałby się przesunąć o kilka lat później.

I takiej innej, od tej napisanej, książki domaga się od autorek *The Madwoman...* T. Moi. Mam jednakże nieodparte wrażenie, że, pomijając nie tylko podstawowe różnice metodologiczne, dzieli je od Toril Moi przede wszystkim zafascynowanie innym obiektem. Autorki *Wariatki...* podkreślają istotność pracy w obszarze kultury i literatury wiktoriańskiej. Ich praktyka czytania zakreśla wokół tekstu i pisarki szerokie koła. Jest tym samym o wiele bogatsza w obserwacje niż zapowiedziane przez autorki

⁵⁵ N.K. MILLER: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA, K. KŁOSIŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków, Znak, 2006, s. 490.

⁵⁶ Ibidem, s. 495.

śledztwo w sprawie wspólnej tradycji pisania kobiecego. Z jednej strony Gilbert i Gubar tkają wspólnotowy gobelin tradycji, z drugiej zaś indywiduują lekturę każdego tekstu, wyłuskując z niego jakąś dominantę. Metafora bieli staje się obiektem refleksji przy lekturze poezji Dickinson. Ale czytamy zarazem o znaczeniu bieli w kulturze wiktoriańskiej, w ikonografii, w tekstach męskich i kobiecych, a dopiero w efekcie uzyskania opalizacji znaczeniowych owego obsesyjnego koloru poetki w rekonstrukcji tekstu historycznego, czyli dyskursów epoki, docieramy razem z autorkami do jakiegoś przybliżonego, zindywidualizowanego znaczenia bieli dla Dickinson – w jej poezji i w jej życiu.

Właśnie dlatego, że cel i obiekt fascynacji odróżnia autorki *The Madwoman...* od T. Moi, nie ma między nimi ciągłości problematyzacji, a tym samym podstawy dla stawianych zarzutów, które dotyczą ideologii. Nie do końca jest bowiem tak, że monolityczne traktowanie przez Gilbert i Gubar ideologii nie pozwala im odpowiedzieć na pytanie o to, dlaczego pomimo tak zmasowanego nacisku patriarchalnej indoktrynacji kobiety piszą. O ile Moi, wyjaśniając ten dylemat, sięga po sprzyjający feministycznym ruchom „liberalny humanizm”, o tyle – pozostając w obszarze szeroko pojętej kultury romantycznej – Gilbert i Gubar konsekwentnie właśnie w niej odnajdują impulsy prowadzące zarówno do możliwości pisanie, jak i manifestowania przez pisarki gniewu i buntu.

T. Moi skupiła uwagę na pierwszej części pracy autorek, tej, która badała dyskurs XIX-wieczny, kreujący metaforę ojcowską. Pomięła, co jest jej prawem, ich pracę w literaturze. Pomięła jednak to, co dla obu badaczek stanowiło sedno ich przedsięwzięcia, którego efektem były wnikliwe, głęboko zanurzone w dyskursy XIX wieku, analizy i interpretacje głównych powieści pisanych przez kobiety. Nawet Nina Auerbach, przyłączająca się ze swoim krytycznym głosem do innych, akcentujących zbytnią ufność Gilbert i Gubar do struktur patriarchalnych, zauważyła siłę inspiracji zawartej w *The Madwoman...*

Ale jedną z mocnych stron tej silnej i ogromnej książki – pisze – jest zintensyfikowanie przez nią gotowości czytelniczki do przedzierania się na wolność i opowiadania własnej historii. Wpływ i podniecenie, jakie budzą stawiane przez nie żądania, pytania i ustalone odczytania, wykracza poza ich czasami chwiejne metody i uogólnienia. [...] indywidualne odczytania są zawsze przekonujące i ostateczne [*definitive*]: już nigdy nie będzie można widzieć M. Shelley jako domowego anioła dla prometejskiego Percy’ego, Jane Austen i George Eliot jako posłusznych lalek patriarchy, które narzucają sens i wyrzeczenie swoim buntowniczym czytelniczkom, ani Charlotte Brontë jako skwapliwego kozła ofiarnego patriarchy, sfrustrowanej starej panny, która tęskni jedynie za chłopem. [...] wariatka została uwolniona z jej miejsca ukrycia, a złość i moc, za-

mnknięte w tradycji kobiet, wydobywają się w końcu ze strychu. Takie radosne osiągnięcie upewnia nas, że kobiety pisarki XIX wieku nigdy nie będą adorowane i traktowane protekcyjnie w starym stylu⁵⁷.

Choć komplementowała „często prawdziwie wynalazcze i oryginalne odczytania oraz ich złożoną teorię twórczości kobiecej” (s. 61), T. Moi pominęła bogactwo lektur drobiazgowo wnikaających w literacką materię, pokazujących, jak kobieca perspektywa autorek koryguje, demontuje i wreszcie destrukuje „męskie” gatunki (powieść gotycką, *Bildungsroman*) i konwencje literackie, pokazujących, jak działa u kobiet pisarek pastisz i parodia. Diagnozowane przemieszczenia genologiczne, traktowanie tekstu jako inter-tekstu, to zdobycze nie tyle metodologicznego wyrafinowania obu autorek (zresztą, któż to wie?), ile raczej intensywnej lektury i działania mieszczącego się w tradycyjnie pojmowanym obszarze historii literatury. I dlatego, dzieląc uwagi, które dotyczą nazbyt prostego przekładu „tekstu biografii” na „tekst literacki”, namiętnie czytałam obfite komentarze, wprowadzające mnie w gotycką aurę młodziutkiej Mary Shelley, która kształciła swój intelekt i pisarski talent, oddając się lekturze gotyckich powieści na grobie swej matki. Z podobnym zaciekawieniem śledziłam rekonstrukcję „tekstu doświadczenia” Emily Dickinson. Wydaje się, że jeśli dzisiaj, już po konsumpcji zdobyczy post-strukturalnego myślenia o lekturze, jesteśmy skłonni obserwować nasze cielesne w niej uczestnictwo, to dlaczego odcinać rekonstrukcję materialnego, cielesnego doświadczenia świata przez XIX-wieczne pisarki? Odcinać zatem ten aspekt pracy autorek *The Madwoman...* tylko dlatego, że, z naszej perspektywy metodologicznej, został on niefortunnie sfunkcjonalizowany. Autorki przecież bronią się, mówiąc o „partykularności” swej rekonstrukcji tego, co historyczne, także o partykularności „modelowania” „obrazu literatki”.

T. Moi pominęła po prostu literaturę. Tym bowiem, na czym się koncentruje, są „polityczne implikacje” strategii krytycznej Gilbert i Gubar. Te ostatnie, zdaje się, pochłaniała przede wszystkim ciekawość literatury, „kontekst historycznoliteracki”. I w takim głównie kontekście lokowały bunt swoich pisarek i rozumiały jego implikacje polityczne.

Warto wspomnieć jeszcze o jednym wątku, który uaktywniony został w recenzji Moi. Domaga się ona od krytyki feministycznej, aby zrezygnowała z preferencji dla estetyki realizmu na rzecz estetyki modernizmu, i odwołuje się do swojej polemiki toczonej wokół Virginii Woolf z Elaine Showalter (zob. prezentację tej polemiki w rozdziale siódmym: *Lektury*). Wygląda na to, że Moi przyznaje jakąś wartość pozytywną, tkwiącą niejako

⁵⁷ N. AUERBACH: [recenzja] *The Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. „Victorian Studies” 1980, Vol. 23 (Summer), s. 506–507.

ko immanentnie w określonym rodzaju estetyki. Pojawia się tu jednakże mały problem z dziedziny teorii interpretacji. E. Showalter „przetestowała” modernistyczne pisarstwo Woolf, posługując się Lukácsowską kategorią realizmu. Można by powiedzieć, za Moi, że w pewien sposób nie przeczytała Woolf. Domagała się także od pisarki, aby ta kreowała postaci kobiece, które odpowiadałyby pozytywnie wymogom drugiej fali feminizmu. Wszystkie zastrzeżenia Moi wobec interpretacji Showalter pozostają zasadne. Natomiast, gdy próbuje je, przez analogię, powtórzyć wobec Gilbert i Gubar, mówiąc o szkodliwości preferowania estetyki realistycznej, wówczas pojawiają się wątpliwości i poczucie, że mimowolnie Moi zastawia podobną pułapkę na teksty XIX wieku i ich lekturę, w jaką wpadła Showalter, wypychając Woolf w estetykę, którą ta poddała dekonstrukcji.

Mając w pamięci bogatą dyskusję, którą zaprezentowały „Teksty Drukie” (1997, nr 6), a wyindukowaną przez tekst Andrzeja Szahaja *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, i biorąc pod uwagę możliwe rozwiązania kwestii „granic interpretacji”, sięgnę po wypowiedź Ryszarda Nycza, który zapisuje opór tekstu przed nadmierną „inwencją” czytelnika. Konstatując „ograniczony pluralizm interpretacyjny”, pisze Nycz:

[...] jest on ograniczony głównie przez typy zróżnicowań semantycznej organizacji — pojawiających się w tekstach pewnego typu, właściwych określonej poetyce, nurtowi, historycznej i estetycznej wrażliwości⁵⁸.

Ta wypowiedź wskazuje dokładnie na materię, w której pracują autorki *The Madwoman...*: interesuje je poetyka, nurt historycznoliteracki, historyczna i estetyczna wrażliwość oraz — dodam — wyobrażenia literacka. W jakimś sensie ich zainteresowanie „poetyką feministyczną” zobligowało je do samoograniczeń. Gdyby zaś, jak (można domniemywać) chce Moi, zdradziły ową materię i „kontekst historycznoliteracki”, wówczas ich „anarchizm interpretacyjny” mógłby podlegać, na przykład, uwarunkowaniom zupełnie innego rodzaju. I mogłyby wówczas praktykować lektury dekonstrukcyjne.

Pewien wgląd w istotę sporu tu przedstawionego daje *Przedmowa* Moi napisana do jej książki: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Zaznaczając główne centra swych zainteresowań jako „metody, zasady i polityki, jakie działają w obrębie feministycznej praktyki krytycznej” (s. XIII), jednocześnie wskazuje na wykluczenia. Z wyliczenia wynika, że dotyczą one feministycznych lektur bądź interpretacji utworów literackich. I Moi jest konsekwentna, skoro uznała, że „główny cel krytyki feministycznej zawsze był polityczny: usiłuje ona eksponować, a nie uwieczniać praktyki

⁵⁸ R. Nycz: *Tekstowy świat...*, s. 120.

patriarchalne" (s. XIV). Pozostaje zatem nierozstrzygnięty problem, szczególnie dla tych badaczek literatury, które chcą uprawiać literacką krytykę feministyczną: czy wystarczy użytkowanie przez nie estetyki modernistycznej i praktykowanie w lekturze dekonstrukcji, aby się mogły obronić przed zarzutem współdziałania z patriarchatem? Jak powinny wyglądać relacje pomiędzy politycznym celem krytyki feministycznej a interpretacją literatury, która może zyskać wymiar aktu politycznego, choć przecież nie byłoby dobrze, gdyby ten cel polityczny określał z góry czytanie tekstów literackich? To, że „konstruktywna” krytyka feministyczna „powinna wskazać pozycję, z jakiej mówi” (s. XIV), jest cenną uwagą, ale pod warunkiem, że owa pozycja nie zostaje ograniczona wyłącznie do samookreślenia politycznego. Literacka krytyka feministyczna ma swoje obligacje i dotyczy one tego, co poszerza jej nazwę o przymiotnik: literacka.

S.M. Gilbert w finalnej części *Wprowadzenia do The Madwoman in the Attic...* szkicuje nową sytuację krytyki feministycznej w erze rewolucji informacyjnej. Warto przez chwilę posłuchać jej głosu:

Świat, w którym *Wariatka...* teraz się porusza, jest, co więcej, wirtualnie nowy i, żeby trzymać się paradoksu, rozumiem słowo *wirtualnie* całkiem dosłownie. To bowiem, co uzyskało etykietę rewolucji informacyjnej, wspieranej przez olśniewający wzrost technologii komputerowych, przyniesie z sobą niewątpliwie zmiany tak ogromne, jak zmiany, które szły razem z rewolucją przemysłową, naznaczające tamto stulecie, w którym się ona narodziła. Co, koniec końców, stanie się z tworamı znanymi osobiście jako „książki” w tym nadciągającym, hipertekstowym, hiperwyrafinowanym stuleciu? Czy będą w nim realni ludzie, którzy będą realnie czytali, wykładali, studiowali to, co zwykło się zwać „literaturą”, w nowym, wspaniałym świecie, do którego przenosimy się z taką szybkością?

Niektóre z moich sformułowań mogą się wydać ekstrawaganckie, ale wszystkie wskazują na pytania o konsekwencjach poważnych dla krytyki feministycznej i, ogólniej, dla akademii. Odkładając na chwilę moją hiperbolę dotyczącą hipertekstualności: czy w tej postteoretycznej erze istnieje zjawisko, które wciąż nazywamy „literaturą”, które da się odróżnić od książek telefonicznych, rozkładów jazdy, katalogów Nordstroma, a może nawet stron internetowych? Czy są tam ludzie (znani niegdyś jako „autorzy”), którzy wytwarzają to urządzenie, i ludzie (wciąż, jak miemam, znani jako „czytelnicy”), którzy w jakiś sposób to konsumują? Czy to robi różnicę, że niektórzy z tych ludzi, wcześniej znani jako autorzy, są istotami zwanymi raczej „kobietami” niż „mężczyznami”? Jeżeli tak, to w jaki sposób możemy badać i wykladać skutki tej różnicy? Dalej, czy w tej hipertechnicznej przyszłości, do której się przenosimy – nie, lepiej się poprawię, w tej hiperrealnej przyszłości, w której już zamieszkujemy, z jej migoczącymi ekranami komputerów, sceptycznymi postmoder-

nistami i z usychającą infrastrukturą edukacyjną – będą w ogóle możliwe stanowiska (niegdyś znane jako „zawody”), na których ludzie będą mogli badać i wykładać owe różnice kształtujące i determinujące to hipotetyczne zjawisko zwane niegdyś literaturą? (s. XXXIX)⁵⁹.

2.2. Patronat Gastona Bachelarda

Część pierwsza książki, zatytułowana: *Toward a Feminist Poetics* [Ku poetyce feministycznej], prezentuje główne kwestie teoretyczne. Warto zapamiętać formułę „ku poetyce”, bo zostanie ona podjęta w jednym z najbardziej znanych manifestów krytyki feministycznej, w słynnym tekście Elaine Showalter pod tym samym tytułem.

W *Przedmowie* do *The Madwoman in the Attic...* z 1979 roku autorki podają dwa tropy swego metodologicznego zapożyczenia. Jeden wskazuje na Harolda Blooma, drugi zaś odsyła do fenomenologicznych krytyków, wśród których wymienieni zostają Gaston Bachelard, Simone de Beauvoir i J. Hillis Miller (sprzed etapu dekonstrukcji). Biorąc pod uwagę podtytuł rozprawy, który akcentuje skupienie się badaczek na „wyobraźni literackiej” (*The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*), ów drugi trop wydaje się oczywisty. Od razu jednak można powiedzieć, że nawiązania do Bachelarda mają charakter metaforyczny i nie mają znamion głębinowego wglądu w jego filozofię poezji i obrazu poetyckiego. Badaczki nie są zainteresowane rozważaniem czy też naśladowaniem refleksji francuskiego krytyka w kwestii dla niego podstawowej, mianowicie, fenomenologii wyobraźni. Nie podejmują badania zjawiska, „jakim jest obraz poetycki, gdy obraz ów wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, jestestwa ludzkiego, ujętego w swej aktualności”⁶⁰. Nie podejmują fenomenologii obrazu poetyckiego „stworzonego przez czystą, pozbawioną jakiegokolwiek kulturowego czy historycznego zakotwiczenia wyobraźnię”⁶¹. Jest wręcz na odwrót: wyobraźnia – przedmiot ich rekonstrukcji i analiz – ma swój podmiot wyobrażający, bardzo mocno zakotwiczony w szeroko rozumianych kontekstach, a zatem w tym wszystkim, co Bachelard odrzucił z pola swych zainteresowań.

⁵⁹ S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁶⁰ G. BACHELARD: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa, PIW, 1975, s. 361.

⁶¹ M.P. MARKOWSKI: *Fenomenologia*. W: A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak, 2006, s. 95.

W *The Madwoman in the Attic...* akcent pada – czytamy na pierwszej stronie *Przedmowy* – na „spójność tematu i wyobrażenia [*coherence of theme and imagery*], jakie spotykałyśmy w dziełach pisarek często geograficznie, historycznie i psychologicznie odległych” (s. XI). Odwołując się do tradycji fenomenologicznej, mają autorki głównie na względzie tę konkretyzację „tematu i wyobrażenia”, jaką stanowi metafora: „[...] wzorem [...] krytyków fenomenologicznych [...] starałyśmy się opisać zarazem to doświadczenie, które rodzi metaforę, i tę metaforę, która tworzy doświadczenie” (s. XIII). Z chwilą, gdy pojawia się – jako obiekt analiz – temat i metafora, znika po Bachelardowsku rozumiany namysł nad obrazem poetyckim, czyli fenomenologia wyobraźni. Metafora jest bowiem dla Bachelarda dokładnym przeciwieństwem tego, czym miał być, w swojej przede wszystkim oryginalności i niepowtarzalności indywidualnego aktu kreacji, obraz poetycki. Metafora w ocenie Bachelarda

jest w istocie – pisze Michel-Georges Bernard – tylko fałszywym obrazem, streszczającym, przekładającym, ubierającym myśli. Będąc kompromisem między rozumem a wyobraźnią, może tylko zostać przez jedno lub drugie odrzucony. Zwłaszcza z punktu widzenia wyobraźni, metafory są dość wyraźnymi przykładami owych fałszywych obrazów „motywowanych”, tych obrazów, które nie uzyskały wolności swej mowy: które pozostają spokrewnione z przeszłością, jakiej nie przekraczają. „Metafora nadaje jakieś konkretne ciało pewnemu trudnemu do wyrażenia wrażeniu. Metafora jest związana z istotą psychiczną od niej różną. Obraz, dzieło Wyobraźni absolutnej, wysnuwa, przeciwnie, całe swoje istnienie z wyobraźni. [...] Metafora nie może wcale być poddana studium fenomenologicznemu. Ona wcale go nie chce. Nie ma wartości fenomenologicznej. Jest ona, co więcej, jakimś *obrazem sfabrykowanym*, pozbawionym korzeni głębinowych, prawdziwych, rzeczywistych [...] Obraz, czyste dzieło wyobraźni absolutnej, jest fenomenem bytu, jednym ze swoistych fenomenów bytu mówiącego”⁶².

Sięgając po inną formułę, można by powiedzieć, że metafora może wykorzystywać mowę, aby przedstawić sen (*le rêve*), ale nie stwarza warunków, aby wykreować Bachelardowskie marzenie (*la rêverie*).

Z owego przedstawienia akcentów: z obrazu poetyckiego na metaforę, wynika swoisty sposób rozumienia wyobraźni literackiej przez amerykańskie badaczki. Byłaby ona – w ich ujęciu – zamieszkała przez sieć metafor i tematów, persewerujących przez teksty autorstwa kobiecego i męskiego. Metafor i tematów, które obsesyjnie nawiedzały wyobraźnię XIX-wiecznych

⁶² M.-G. BERNARD: *L'Imagination parlée*. „L'Arc” 1970, n° 42 (Bachelard), s. 84; cytaty pochodzą z: G. BACHELARD: *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957, s. 79–80.

kobiet pisarek zarówno w Anglii, jak i w Ameryce. Obiektem ich rekonstrukcji nie jest zatem oryginalność obrazu, ale częstotliwość występowania metafory, która posiada swoje wielorakie kontekstowe uwikłania, ma swoją genezę, przyczynę. W najbardziej ogólnym rozpoznaniu te wyłuskanie z kobiecych tekstów miałyby być reakcją na męskie strategie definiowania kobiet. Stąd też kobiety pisarki – zaznaczają Gilbert i Gubar – „uznały za konieczne odegrać męskie metafory w swych własnych tekstach, próbując jakby zrozumieć ich implikacje” (s. XII).

Wedle sugestii autorek, metafora jest czytana przez nie głównie jako symptom: starały się opisać zarówno, powtórzmy, „to doświadczenie, które rodzi metaforę, i tę metaforę, która tworzy doświadczenie” (s. XIII). Metafory zatem zapisują doświadczenie indywidualne pisarek, ale zarazem ich doświadczenie zbiorowe zdeterminowane przez *gender*: doświadczenie kobiet i kobiet pisarek „próbujących pióra” w patriarchalnym XIX-wiecznym społeczeństwie. Zakłada się zatem jakąś zbiorową tożsamość kobiet piszących i tożsamość ich doświadczenia. Celem wspólnego przedsięwzięcia Gilbert i Gubar było pokazanie, poprzez analizę sieci metafor, „jakiegoś wspólnego kobiecego impulsu, aby wywalczyć wyzwolenie ze społecznego i literackiego zamknięcia przez strategiczne przewartościowanie własnego »ja«, sztuki i społeczeństwa” (s. XII). Ale także odzyskanie zaniedbanej kobiecej literatury, kobiecej historii, kobiecej tradycji literackiej, kobiecej „subkultury”.

Ów cel zakłada, że metafora, w przeciwieństwie do Bachelardowskiego obrazu poetyckiego⁶³, ma swoją przeszłość kulturową, nawiązuje bogate koneksje wśród metafor sobie współczesnych. A podmiot kreacji metaforycznej – autor/autorka – nie jest jakimś abstrakcyjnym, teoretycznym konstruktem, ale posiada swoją indywidualną biografię – do której badaczki chętnie się odwołują, wzmacniając w ten sposób eksplikację doświadczeń zapisanych w metaforycznych ujęciach (np. sieroctwo pisarek, tyrania ojców, zamknięcie w salonie czy w rodzinnej rezydencji) – posiadając zarazem biografię zbiorową, zbiorowe doświadczenie kobiet pisarek funkcjonujących w nieprzychylnym im społeczeństwie. Ten podmiot jest uwikłany w męską tradycję literacką – z jej siecią metafor – w „ducha” czasu, w tym przypadku w estetykę literacką romantyzmu i w jego rewolucyjną aurę.

⁶³ „Gdy wkraczamy w świat wyobraźni, przeszłość kulturowa nie ma znaczenia [...]. [...] jeśli istnieje jakaś filozofia poezji, musi ona rodzić się i odradzać z okazji frapującego nas wiersza [...] w ekstazie wywołanej nowością obrazu. [...] Filozofia poezji musi przyjąć, że akt poetycki nie ma przeszłości, a przynajmniej bezpośredniej przeszłości, w ramach której można by śledzić jego dojrzewanie i ujawnienie się”. G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 359–360.

Autorki przemieszczają się bezustannie pomiędzy retoryką tekstu, czyli pewnym przekazem podmiotowym, a samym podmiotem. Na pewno jednak nie fenomenologiczne, ale genetyczne ujęcie metafory/tematu charakteryzuje ich praktykę interpretacyjną. Świadczy o tym wnikliwość, z jaką poszukują uwarunkowań owych doświadczeń, zapisanych w kobiecych metaforach/tematach: uwarunkowań biograficznych, historycznoliterackich, historycznych, społecznych, psychologicznych i przede wszystkim tych, które konstruują swoiste doświadczenie podmiotu oznakowanego przez płeć.

I chociaż autorki zapisały relację pomiędzy metaforą a doświadczeniem jako wzajemną reakcję: uprzednie doświadczenie kreuje metaforę, ale z kolei metafora kreuje doświadczenie czytelnika, to jednak znowu pozostajemy oddaleni od zamysłu Bachelarda. Albowiem – jeśli zgodzić się na formułę M.-G. Bernarda – „Metafora używa mowy do przekładania; w obrazie przeciwnie, to mowa jest od razu miejscem objawienia”⁶⁴. Co więcej, uprzedniość i skończoność doświadczenia, które miałyby zapisywać metafory, zostają zakwestionowane przez Bachelardowski nacisk na językową kreatywność doświadczenia. M.-G. Bernard zanotował, że u Bachelarda:

Słowo poetyckie proponuje pewne doświadczenie świata, które może być przyjęte tylko poprzez to słowo. Od swego słowa domaga się więc poeta nowości, która zaskoczy, wynajdując w świecie i istotach z tego świata pojmowanie absolutnie oryginalne. [...] poeta przyjmując stronę swoich słów, zgadzając się lojalnie grać w ich grę, wybiera odkrywanie rzeczywistości, którą one bardziej mogą ustanawiać, niżby miało się w nich odnajdywać złudne odbicie jego życia. [...] poeta proponuje specyficznie językowe doświadczenia rzeczy, doświadczenia, dla których jedyną realnością jest ta, jaką wywołały, i które były doświadczane przez czytelnika w porządku językowym⁶⁵.

Poszukując uwarunkowań obrazowania poetyckiego, badaczki odwołują się do psychologicznych i psychoanalitycznych objaśnień. Tym samym rezygnują z analizy „aktu poetyckiego”, umyka im „znaczenie poetyckie” obrazu – o co w szczególności chodziło Bachelardowi – natomiast próbują wniknąć w osobowości twórcze literatek – od doświadczeń indywidualnych do wspólnotowych – wskazując na wspólne traumy dzieciństwa, rozmaite represje i opresje, a także ich odreagowanie w kreacjach metaforycznych.

Jak zatem rozumieć ową sugestię autorek wskazujących na patronat Bachelarda?

⁶⁴ M.-G. BERNARD: *L'Imagination parlée...*, s. 84.

⁶⁵ Ibidem, s. 86.

Niewątpliwie pokrewieństwo daje się rozpoznawać w sposobie zbliżania się francuskiego krytyka i amerykańskich badaczek do rzeczywistości literackiej. Szczególnej wrażliwości na zmysłową jej materię i wykładnię. Pejzaże i portrety, dekoracje wnętrz, kostiumy i kolory. Czułość dla rzeczy. Albowiem wraz z Bachelardem „rzeczy nabierają znaczenia”, „Bachelard pozwolił wprowadzić znaczenie w rzeczy”⁶⁶. Stąd funkcjonuje – w *The Madwoman...* – w roli swoistego przewodnika po świecie rzeczy. Kieruje aktywnością badawczą, która tropi symbolikę układów przestrzennych: góra/dół, strych/salon, zamknięcie/otwarcie, ale także symbolikę żywiołów i kolorów.

Jednakże symbolika układów przestrzennych nie zawsze – wedle autorek – ma te same implikacje dla kobiet i mężczyzn. Dlatego też jej interpretacje mogą być zróżnicowane ze względu na płeć. Lochy (Ann Radcliffe), lustrzane salony (Jane Austen), mansardy (Charlotte Brontë), trumny w kształcie łóżka (Emily Brontë) – owe metafory uwięzienia, cały ten

zbiór obrazów zamknięcia odbija własny dyskomfort kobiety pisarki, jej odczucie bezsilności, jej strach, że zamieszkuje ona obce i niezrozumiałe miejsca. [...] poczucie kobiety pisarki, że została wywłaszczona dokładnie dlatego, że jest tak bacznie wzięta w posiadanie (s. 84).

Metafory architektoniczne

wyrażały ich klaustrofobiczną wściekłość poprzez odegranie buntowniczych ucieczek. Dramatyzacje uwięzienia i ucieczki są tak wszechobecne w XIX-wiecznej literaturze kobiecej, że jesteśmy przekonane, iż przedstawiają one wyjątkową kobiecą tradycję w tym okresie (s. 84).

Owa tradycja nadaje nieco inne znaczenia miejscom, które były obiektem zainteresowania także męskich pisarzy i także samego Bachelarda.

Gilbert i Gubar proponują rozróżnienie pomiędzy męskimi i kobiecymi obrazami uwięzienia. I jeśli przez chwilę zawiesimy podobieństwo widoczne w tym, że pisarze mężczyźni – jak Poe czy Dickens – piszą o więzieniach, klatkach, grobowcach i piwnicach, a kobiety pisarki czynią centrum swego symbolicznego dramatu uwięzienia z przestrzeni domowej: kostiumów, luster, obrazów, posągów, zamkniętych na klucz szafek, szuflad, sejfów, to uaktywni się różnica pomiędzy „metafizycznym i metaforycznym” znaczeniem obrazów męskich a „społecznym i rzeczywistym” znaczeniem

⁶⁶ J.-P. RICHARD: *Sur Gaston Bachelard*. In: *Les Chemins actuels de la critique*. Réd. G. POULET. Paris, Plon, 1967, s. 339; cyt. za: R. JEAN: *Lieu de la rêverie Bachelardienne*. „L'Arc” 1970, n° 42 (Bachelard), s. 76 (R. Jean mówi, że Richard „niewątpliwie, jak nikt inny, przeniknął najgłębiej i z największą intuicją doświadczenie Bachelardowskie”. Ibidem).

obrazów kobiecych (s. 86). Poeci prezentują wizję, poetki i pisarki odzwierciedlają w metaforach swą literalną rzeczywistość, rzeczywistość literalnego zamknięcia. I jeśli Bachelard podkreśla, że dom i bezpieczeństwo wiążą się z cechami macierzyńskimi, kobiecymi (kobiety były obrazowane jako domy), to badaczki amerykańskie akcentują negatywne implikacje dla kobiety pisarki tropu domu/ciała (ciąża/grobowiec), tropu odsyłającego do symboliki jej wewnętrznej przestrzeni, albowiem ów trop „nie tylko umieszcza ją w szklanej trumnie, ale przekształca ją samą w jakąś wersję owej szklanej trumny” (s. 88).

Bachelard może też stanowić punkt odniesienia dla niewyartykułowanego eksplikatywnie przez badaczki, ale dającego się rozpoznać

przeświadczenia o podmiotowej konstytucji sensu świata, który istniejąc niezależnie od świadomości, pojawia się w jej granicach jako obarczony znaczeniem. Zrozumieć zasady owej konstytucji – oto niezmienny rys fenomenologii literatury, która wprowadziła do dwudziestowiecznej teorii literatury koncepcję aktywnego czytelnika współtworzącego (a w wersji radykalnej: tworzącego) sens dzieła literackiego⁶⁷.

Formuła wskazująca na „podmiotową konstytucję sensu świata” – bez względu na jej fenomenologiczne presupozycje – nabiera swego szczególnego znaczenia zarówno w ogólnym zamyśle autorek, jak i w poszczególnych jego realizacjach. Uzasadnia ich nacisk na ugenderowany kobiecy podmiot pisania, ale i na podmiot czytania – kobiety pisarki są prezentowane jako aktywne czytelniczki męskich i kobiecych metafor, które stają się materią dla ich własnej twórczej inwencji: nadawania nowego sensu swemu własnemu światu.

Jak pisze Michał Paweł Markowski,

zdanie Bachelarda „poeta mówi u progu bytu”, należy rozumieć tak, że w szeroko pojętej koncepcji literatury dzieło literackie jest miejscem ujawniania sensu świata w momencie narodzin, kiedy nic jeszcze nie zostało obciążone znaczeniem [...], kiedy nie wiadomo jeszcze, czym naprawdę jest i kim jest ten, kto marzy, a z pewnością nieistotna jest jego społeczna i historyczna pozycja⁶⁸.

I chociaż nie wydaje się, żeby eksplikacja tego zdania przybliżyła nas do praktyki interpretacyjnej Gilbert i Gubar, to jednak sugeruje ona coś istotnego dla jej postrzegania. Obie autorki znajdują u wszystkich swoich pisarek obsesyjną skłonność do prezentacji kobiecych postaci w rozdźwię-

⁶⁷ M.P. MARKOWSKI: *Fenomenologia...*, s. 98–99.

⁶⁸ Ibidem, s. 96.

ku, w rozłupaniu na sobowtóra, dublera bądź dublerkę. Jedna z ich twarzy uosabia zgodę na adaptację do społecznych oczekiwań – wyraża potulną kobiecość, „anioła w domu”. Sobowtóry funkcjonują „jako aspołeczne surrogaty potulnych jaźni” (s. X), mają oblicze potwora: wariatki, czarownicy, demon. Ta druga twarz, która niewątpliwie wyraża także buntownicze, choć ukostiumowane marzenia autorek, próbuje uchwycić sens świata – nowego świata – w momencie jego narodzin: „u progu bytu”. Ani autorka, ani bohaterka – z tym drugim obliczem – nie potrafi zdefiniować swojego „ja”, wypuszcza się raczej w podróż w poszukiwaniu swojej jaźni, w tym także warunków dla swojej wolności i kreatywności. Ten podmiot – rozdarty, z czarną twarzą, niewiele o sobie może powiedzieć, poza tym, że jest częścią całości, częścią, w której skupiła się wściekłość, rewolta wobec określonego i rozpoznawalnego – w tym pierwszym obliczu – jakiegoś „tu i teraz”. Ta czarna twarz mogłaby odsyłać do Bachelardowskiego poety, który marzy.

2.3. Korekty patriarchalnego modelu pisania Harolda Blooma

Może intrygować fakt, że to model historii literatury Harolda Blooma stał się dla amerykańskich autorek zasadniczym punktem odniesienia. Model – jak zaznaczają – „intensywnie (nawet ekskluzywnie) męski i koniecznie patriarchalny”, „ofensywnie seksistowski” (s. 47). Jednakże te właśnie atrybuty Bloomowskiego modelu okazały się znakomicie funkcjonalne w konstruowaniu przez autorki ich własnej koncepcji historycznoliterackiej psychodynamiki pisarstwa kobiecego. Oznakowany bowiem płciowo, klarowny, wyrazisty model mógł być poddany najpierw fragmentacji po to, aby w drugim ruchu można go było złożyć już w nie męską, ale kobiecą „psychohistorię”, „psychologię historii literatury”.

Badaczki odnajdują nawet w Bloomie – paradoksalnie – sprzymierzeńca. Bo, w odróżnieniu od innych teoretyków, Bloom nie zakłada, że literatura musi być męska, natomiast nie ignorując faktu, że „zachodnia historia literatury jest przytłaczająco męska” (s. 47), analizuje go i wyjaśnia. I tak, jak Juliet Mitchell określiła rolę psychoanalizy, że „nie jest rekomendacją patriarchalnego społeczeństwa, ale jego analizą” (s. 48)⁶⁹, tak badaczki próbują określić status Bloomowskiego modelu w swej książce, pisząc, że „nie

⁶⁹ J. MITCHELL: *Psychoanalysis and Feminism*. New York, Vintage, 1975, s. XIII.

jest rekomendacją, ale analizą patriarchalnej poetyki (i związanych z nią lęków), która leży u podłoża głównych procesów literackich w naszej kulturze" (s. 47–48).

Jednak, dla naszych tutaj celów – objaśniają – owa historyczna konstrukcja Blooma jest przydatna nie tylko dlatego, że pomaga nam zidentyfikować i zdefiniować patriarchalny, psychoseksualny kontekst, w którym tak dużo zachodniej literatury uzyskiwało autorstwo [*was authored*], ale też dlatego, że może nam pomóc odróżnić lęki i osiągnięcia kobiecych pisarek od lęków i osiągnięć męskich pisarzy (s. 48).

Patriarchalna poetyka Blooma będzie zatem służyć za punkt wyjścia i zarazem za miejsce dokonywanych korekt w celu skonstruowania poetyki feministycznej.

Podstawą konceptualizacji dynamiki literackiej uczynił Bloom, korzystając z psychoanalitycznych postulatów, proces interakcji. I, niewątpliwie, ten aspekt jego teorii odpowiadał na zapotrzebowania obu badaczek. Historia literatury ujmowana była przez Blooma jako proces „silnej akcji i nieuniknionej interakcji” (s. XIII). W ten proces, zgodnie z romansem rodzinny Freuda i kompleksem Edypa, uwikłani zostają ojciec i syn, prekursor i jego następca. Następca, „»silny poeta« musi angażować się w heroiczną wojnę ze swym »prekursorem«, gdyż jako zaangażowany w starcie edypalne, mężczyzna może stać się poetą tylko poprzez jakieś uszkodzenie swego poetyckiego ojca” (s. 47). Poetycki wpływ – zgodnie z tezą Blooma – „»ujmowany był jako relacja synowska«, relacja »synowstwa«” (s. 6)⁷⁰. Syn-poeta musi doświadczać napięć i lęków przed swoimi poprzednikami-ojcami, przed tradycją gatunku, stylu, metafory jako odziedziczonych po przodkach.

Stosując Freudowskie struktury do literackich genealogii, Bloom postulował, że dynamika historii literatury powstaje z „lęku przed wpływem” u artysty, z jego obawy, że nie jest on sam twórcą i że prace jego poprzedników, istniejąc wcześniej i poza nim, nabierają zasadniczego priorytetu wobec jego własnych pism (s. 46).

Wobec takiego, szkicowo odwzorowanego, modelu Blooma zostają postawione zastrzeżenia i pytania. Na pewno jest tak, stwierdzają badaczki, że edypalna walka pomiędzy ojcem/prekursorem a synem/następcą nie może być, na zasadzie symetrii, przedstawiona jako odpowiednik kom-

⁷⁰ H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. BIELIK-ROBSON, M. SZUSTER. Kraków, Universitas, 2002, s. 71. Polscy tłumacze mylnie przetłumaczyli „*a filial relationship*” jako „relację ojcostwa”, co poprawiam.

pleksu Elektry. A zatem ów model chce być jedynym modelem za cenę pozbycia się piszących kobiet. Co ważniejsze, feministyczna krytyka literacka musi odnieść się do, sformułowanej w tym trybie, patriarchalnej teorii literatury. Gilbert i Gubar, pracując z XIX-wiecznymi tekstami, rozpoznają, że „poeci tradycyjnie wykorzystywali słownictwo wywiedzione z patriarchalnego »romansu rodzinnego«, aby opisać wzajemne stosunki między sobą” (s. 6). Kim był ów Ojciec/Autor/prekursor? Jakże były jego obrazowania?

Analizując teksty XIX-wieczne, badaczki rekonstruują „metaforę literackiego ojcostwa” (s. 6) i próbują uchwycić jej konotacje. A także pytają, jak owa metafora oddziałuje na piszące kobiety. Okazuje się, że XIX wiek miał swoją „męską teorię poezji”. Że pytanie, z którego zasłynęła książka Gilbert i Gubar: „Czy pióro jest metaforycznym penisem?” (s. 3), zostało postawione w 1886 roku przez Gerarda Manley’a Hopkinsa. To w jego koncepcie, centralnym – jak diagnozują badaczki – dla kultury wiktoriańskiej, zawarta jest analogia pomiędzy męską seksualnością a pisanem. „Pióro poety jest w jakimś sensie (bardziej niż figuratywnie) penisem” (s. 4). Owa „seksualno-estetyczna” teoria Hopkinsa łączy, na zasadzie tożsamości i substytucji, kilka pojęć: „[...] autor tekstu jest ojcem, przodkiem, prokreatorem, estetycznym patriarchą, którego pióro jest instrumentem generatywnej mocy niczym jego penis” (s. 6). W dobie romantyzmu zostaje utożsamiony ze Stwórcą, Kreatorem, Bogiem.

Metafora ojcostwa, zgodnie z patriarchalnym założeniem, wiąże z sobą także pojęcie własności: autor/ojciec „jest posiadaczem swego tekstu i uwagi swego czytelnika”, „posiadaczem postaci” (s. 7). Pisarz – jego odpowiednik (ojciec, mistrz, władca, posiadacz) – staje się, konkludują autorki, „duchowym typem patriarchy” (s. 7).

„Jeśli pióro jest metaforycznym penisem, to jakim organem kobiety mogą wytwarzać teksty?” (s. 7). Pytanie to, jak piszą badaczki, może brzmieć „frywolnie”, ale jest logiczne. Musi też pojawić się inne pytanie, dotyczące miejsca kobiet piszących w tej patriarchalnej teorii, której fundamenty wspierają się na metaforze ojcostwa. Tym bardziej, gdy ów męski Autor staje się „wyłącznym, prawomocnym modelem dla wszystkich ziemskich autorów”, a jego „męska generatywna moc jest nie tylko jedyną prawomocną mocą, ale jedyną, jaka jest” (s. 7), i gdy pióro zostaje zdefiniowane jako narzędzie męskie.

Autorki *The Madwoman...* śledzą strategię wykluczania XIX-wiecznych kobiet pisarek z męskiej (patriarchalnej) teorii autorstwa, wskazując na kilka uzasadnień owej strategii. Z autorstwa wyklucza kobiety ich fizjologia.

O ile seksualność męska jest integralnie związana z pewną obecnością takiej literackiej mocy, o tyle seksualność kobieca jest powiązana z nieobecnością takiej mocy (s. 8).

Zdolność do twórczości zostaje przypisana mężczyźnie. Kobieta zaś obdarzona twórczą energią postrzegana jest jako „błąd natury”, wynaturzenie. Zakłócenie klarowności genderowej (męska „kobiecość”) ówcześni krytycy rejestrują jako symptom patologiczny. Z autorstwa wyklucza kobiety ich genederowe uposażenie. A głównie status i miejsce przyznane owemu genderowi w hierarchii społecznej. Jak każda kobieta, także pisząca kobieta podporządkowana jest męskiemu autorytetowi. I ów autorytet „musi ją autoryzować” (s. 13). Pozbawiona owej autoryzacji kobieta pióra widziana jest jako intruz, groteskowa istota, przekraczająca granice natury i kultury, winna i grzeszna.

Analiza retoryki męskich wypowiedzi pozwala badaczkom zrekonstruować bogaty kompleks obrazów kobiet, obrazów, które kobiety odczuwały jako swoiste uwięzienia. Męskie teksty zaś były przez nie czytane (na przykład Anne Eliot, Anne Finch) jako miejsca ich opresji i represji, ich „uciszania”. Ta, której odmówiono podmiotowości i autonomii – wykluczona z kultury, której emblematem miało być pióro – zaczyna ucieleśniać tajemniczą Inność, co oznacza, że się ją wielbi albo się jej lęka, że obdarza się ją miłością albo wstrętem. Owa dwuznaczność bycia Inną stawia przed kobietą pisarką problem samookreślenia. Tym bardziej, jeśli proces docierania do własnego „ja” jest swoistym poszukiwaniem owego „ja” pod przydanymi przez mężczyzn maskami i stereotypami.

W męskim tekście kobieta pisząca postrzega siebie w rozdzieleniu na anioła i potwora. „Anioł domowy” uosabia „ideał kontemplatywnej czystości” (Makarie z *Wilhelma Meistra* Goethego, poprzedzona długą listą swych pierwowzorów, począwszy od Dantego i Milтона), wieczną kobiecość Goethego (*Das Ewig-Weibliche*), podczas gdy potwór jest „męski”, bo „ideał znaczącego działania jest męski” (s. 21)⁷¹. „Anioł w domu” – co poświadczają powieści XIX-wiecznych pisarzy – podszyty jest „Aniołem Śmierci”. Albowiem „angelologia” wiktoriańska – notują badaczki – każe kobiecie zamieszkiwać równocześnie dwa światy: „ten świat i ten przyszły” (s. 24).

Co więcej, jednocześnie ten estetyczny kult damskiej kruchości i delikatnego piękna – niewątpliwie skojarzony z moralnym kultem kobiety anioła – obligował „szlachetne” kobiety do (jak zauważył Lederer) „zabijania” siebie w obiektach sztuki: chude, blade, bierne istoty, których „czary” dziwnie przypominały śnieżną, porcelanową nieruchomość zmarłej. [...] Stając się jakimś *objet d'art* lub świętą, poddaje siebie – własną wygodę osobistą, swoje pragnienia, albo obydwa naraz – i to stanowi kluczowy akt pięknego anioła kobiety, kiedy właśnie to poświęcenie skazuje ją zarówno na śmierć, jak i na niebo. Bo wyrzec się siebie [*to be selfless*], to

⁷¹ Autorki cytują formuły Hansa EICHNERA z jego przedmowy (*The Eternal Feminine: An Aspect of Goethe's Ethics*) do *Fausta* (New York, Norton Critical Edition, 1976, s. 616–617).

nie tylko być szlachetną, ale i martwą. [...] Wiktoriańskie udomowienie śmierci przedstawia nie tyle przyzwolenie na śmierć przez wyrzeczenie się siebie [*selfless*], ile także sekretny bój o moc poprzez niemoc (s. 25).

Kobieta potwór – zwana też czarodziejką, suką, demonem – uosabia pewność siebie, agresywność, a przede wszystkim niezależność. Jako figura męskiego tekstu stanowi zapis lęku autora przed utratą choćby części przynależnej mu władzy i autorytetu. Próbuje ona bowiem zawsze podważać dwie jego autorskie kompetencje: nazywania i generowania historii. Kobieta potwór „odmawia pozostawania w narzuconym jej tekstowo »miejscu«” (s. 28), próbując wytwarzać swoją własną historię i nadawać jej własne znaczenia.

Potwór w aniele, który długo zamieszkiwał męskie teksty, jest czytany przez badaczki jako symptom męskiego lęku przed kobietami, męskiej pogardy dla kobiecej inwencji twórczej. Jednakże o wiele ważniejsza jest siła represji i kontroli, z jaką owe wyobraźniowe męskie konstrukty oddziaływały na kobiety chcące „popróbować pióra”. Dlatego też, o ile dla męskich krytyków i pisarzy ważne były fizjologiczne, socjologiczne uzasadnienia wykluczenia kobiet z pisania, o tyle dla początkujących XIX-wiecznych literatek istotne okazywały się wykluczenia natury psychologicznej. Autorki *The Madwoman...*, odwołując się do głosów kobiet, tak wyjaśniają oddziaływanie figury „kobiety potwora”: „[...] takie postaci drastycznie poruszały własny obraz kobiet pisarek, negatywnie wzmacniając te komunikaty podporządkowania, jakie przekazywały ich anielskie siostry” (s. 30).

Zbliżając się z wolna do, porzuconego na chwilę, modelu Blooma, warto powtórzyć ten zestaw pytań, które badaczki skonstruowały, opierając się na analizie metaforyki ojcostwa.

„Co oznacza być literatką w kulturze, której określenia literackiego autorytetu, jak widzieliśmy, są jawnie i skrycie patriarchalne?” Jak metaforyka anioła/potwora wpływa na „sposoby, w jakie kobiety próbują pióra?” Do jakich strategii obronnych odwołają się literatki, aby zaprezentować swój własny punkt widzenia? Czy kobieta pisarka, wykluczona z XIX-wiecznej „seksualno-estetycznej” teorii literatury, może znaleźć dla siebie miejsce w XX-wiecznej historii literatury Harolda Blooma – męskiej i patriarchalnej, strzegącej (jak XIX-wieczni krytycy) autorytetu ojcostwa? Otóż do tej „z istoty męskiej historii literatury [...] kobieta pisarka *nie* pasuje” (s. 48). Czy doświadcza „lęku przed wpływem”, równego temu, jakiego doświadcza Bloomowski poeta-następca?

Bez wątplenia, jeśli się przymierzyć do patriarchalnego modelu Blooma, możemy być pewni, że poetka kobieca nie doświadcza „lęku przed wpływem” w taki sam sposób, jakby doświadczał go jej męski kontrpart-

ner, z tego prostego powodu, że musi ona stawić czoła prekursorom, którzy są prawie wyłącznie mężczyźni i dlatego znacząco się od niej różnią. Ci prekursorzy nie tylko wcielają patriarchalną władzę (jak dowiodło nasze omówienie metafory ojcostwa), ale próbują ją [kobietę] zamknąć w definicjach jej osoby i jej potencjału, które, redukując ją do skrajnych stereotypów (anioł, potwór), stoją w drastycznym konflikcie z jej własnym poczuciem „ja” – czyli jej własnej podmiotowości, autonomii, kreatywności (s. 48).

Ostatecznie badaczki wyprowadzają wniosek, że kobieta pisząca doświadcza nie „lęku przed wpływem”, ale lęku przed autorstwem. Lęk przed wpływem jej nie dotyczy, ponieważ nie posiada ona męskiego prekursora, z którym miałaby podjąć jakąś walkę, sama zaś doświadcza siebie na marginesie aktu pisania i twórczości, nie mogąc stać się prekursorem dla zwalczającego ją następcy.

Kobieta pisarka musi przepracować odmienny od męskiego poety kompleks uwikłań. Przede wszystkim musi się zmierzyć z wszczepionym jej, niczym infekcja, lękiem przed autorstwem, lękiem o to, że nie posiada twórczej mocy. W paradygmacie Blooma jako kobieta może być jedynie inspiracją, muzą dla poety. Musi rozwiązać konflikt związany z narzuconym jej genderem, a dokładniej z jego artykulacją, szczególnie ważny, bo unieczniający dla kobiety, która chce pisać. Jak pozbyć się „alternatywnej psychiki”, wdrukowanej przez patriariat: odczuwania siebie jako „poniżonej” (*inferiorized*)? Jak pokonać samotność i obcość w świecie męskich poprzedników i ambiwalentnych oczekiwań literackiej publiczności? Jak wyrwać się z męskich luster-pułapek i skonstruować własne, twórcze, niezależne „ja”?

I tak jak walka męskiego artysty z jego prekursorem wymaga form, które Bloom nazywa zwrotami rewizji, uniesieniami, konfliktami lekturowymi [*misreadings*], tak walka kobiety pisarki o autokreację angażuje ją w pewien proces rewizji. Jej walka nie zwraca się przeciw odczytaniom świata przez jej (męskiego) prekursora, ale przeciw odczytaniom przez niego *jej samej* (s. 49).

Chcąc zyskać własny punkt widzenia – siebie samej i świata – kobieta pisarka poszukuje także prekursorki, ale tożsamej z jej płcią, czyli innej kobiety, tekstu innej kobiety, kobiety zrewoltowanej, aby ów tekst i jego autorka pomogły „legitymizować jej własne buntownicze dążenia” (s. 50). A zatem – w ujęciu badaczek – psychodynamika kobiecej twórczości nie uwzględnia znamion Bloomowskiej walki pomiędzy ojcem/autorem/prekursorem a synem/poetą/następcą⁷². Albowiem prekursor – kobieta nie

⁷² H. BLOOM w tekście *Podzwonne dla kanonu*, który ukazał się po raz pierwszy w 1983 roku, a więc w cztery lata po *The Madwoman...*, akcentował, że psychodynamika twórczości

uosabia dla swojej „córkę” czy młodszej „siostry” jakiejś zagrażającej siły, z którą ta powinna walczyć. Jest wręcz na odwrót: odnaleziona kobieta prekursorka staje się źródłem twórczej siły i mocy buntu. Nawiązując do stworzonej przez Elaine Showalter koncepcji „kobiecej subkultury literackiej” (*female literary subculture*), autorki *The Madwoman...* proponują, aby „siostrzaność” – poszukiwanie kobiecych prekursorów – uznać za „kluczowy znak tej subkultury” (s. 51).

O ile walka syna z ojcem może wzmacniać syna-zwycięzcę, o tyle „lęk przed autorstwem” osłabia kobiety. Rejestrację takiego osłabienia znajdują badaczki w formule zaczerpniętej z wiersza Emily Dickinson: „Infekcja w zdaniu tresuje / Możemy wdychać Rozpacz [*Infection in the sentence breeds / We may inhale Despair*]” (s. 52). Źródłem owej infekcji w zdaniu, w stylu, w strukturze kobiecego tekstu są teksty męskie, które postrzegane są przez poetkę jako przestrzeń „metaforycznej wojny bakteriologicznej”. Interpretacja „infekcji w zdaniu” sugeruje, że Dickinson rozpoznaje, iż teksty te zniewalają, indukują w czytelniczce gorączkę, naruszają jej prywatność. Owa „wdychana” – przez czytelniczki/pisarki/poetki – „Rozpacz” pochodzi zarówno z tekstów patriarchalnych – które odmawiają kobiecie podmiotowości – jak i z tekstów pisanych przez kobiety, albowiem z nich „»możemy wdychać Rozpacz« od tych wszystkich »pramatek« [*foremothers*], które zarazem jawnie i ukradkiem scedowały swój tradycyjny lęk przed autorstwem na swe oszołomione kobiece potomkinie” (s. 52). „Lęk przed autorstwem”, jak wskazuje przykład Dickinson i innych autorek jej czasów, miał różnorodne powody: był w przypadku Dickinson „wdychaną Rozpaczą” spowodowaną zawodem, jaki sprawiła jej własna, realna matka, był „zainfekowaniem” przez udręczone literackie matki, przez literackich

kobiecej podlega tym samym mechanizmom wpływu, konkurencji i walki, co psychodynamika twórczości męskiej. Chociaż badaczki usilnie przekonują o zaniku pretensji kobiet do „samokanonizacji”, propagując w zamian „pokorę powszechnego siostrzeństwa, nową wzniosłość dziergania kolderek, która stanowi dzisiaj ulubiony trop krytyki feministycznej” (s. 186), to „najmocniejsze kobiety wśród wielkich poetów, Safona i Emily Dickinson, są jeszcze bardziej zaciekle agonistkami niż mężczyźni. Panna Dickinson z Amherst nie zamierza pomóc pani Elizabeth Barrett Browning w dzierganiu koldry” (s. 189). „Nie wiem, czy krytyka feministyczna zdoła wypełnić swoją misję i zmienić naturę ludzką, wątpię jednak, by najbardziej nawet spóźniony idealizm zdołał zmienić podwaliny zachodniej psychologii twórczości – kobiecej i męskiej – od rywalizacji Hezjoda z Homerem, aż po agon między Dickinson a Elizabeth Bishop” (s. 189–190). Owo „nie wiem” jest tu ważne. Gilbert i Gubar (a także, jak zobaczymy dalej, Annette Kolodny) nie odnoszą się do „natury ludzkiej” ani do „natury” oznakowanej płciowo, rozumianej jako niezmienna i trwała. Rekonstruują socjokulturowy, psychologiczny kontekst, który kreuje *gender* XIX-wiecznej kobiety pisarki. Być może, że zmiana owego kontekstu i zmiana *genderu* kobiecego wytworzy okoliczności, w których pisarki pozbędą się nie tylko „lęku przed autorstwem”, ale zyskają siłę do wzięcia udziału w walkach o prekursorstwo. (Wszystkie cytaty w przypisie pochodzą z: H. BLOOM: *Podzwonne dla kanonu*. Przeł. M. SZUSTER. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10).

ojców, którzy przemawiali do niej „z surowych zwierciadeł literackich tekstów” (s. 53).

Ale – jak sugerują badaczki – formule Dickinson można nadać także inne znaczenie: „wdychamy Rozpacz” również „z dystansu wieków”. Autorkom chodzi tutaj o szczególny wzorzec „kobiecości” wyprodukowany przez kulturę XIX wieku, która rozwija „kult kobiecego inwalidztwa” (s. 54)⁷³. Histeria, anoreksja, agorafobia są niewątpliwie wytworami, efektami uspołecznienia kobiety. Badaczki interpretują owe choroby „jako nieodparte parodie społecznych nakazów” (s. 54), których nośnikami są patriarchalne definicje „kobiecości”; jakby XIX-wieczna kultura produkowała i zarazem upominała się o kobiece choroby.

I nie powinien dziwić fakt – zauważają Gilbert i Gubar – że formuła „infekcji w zdaniu” stała się

tak centralną prawdą dla XIX-wiecznych kobiet literatek, że wielkie artystyczne osiągnięcia powieściopisarek i poetek, od Austen i Shelley po Dickinson i Barrett Browning, często zarazem dosłownie i figuratywnie zajmują się chorobą, jakby dla podkreślenia tego wysiłku, z jakim wygrywano zdrowie oraz integralność [*wholeness*] w walce z zaraźliwymi „wyziewami” rozpacz i rozbicia [*fragmentation*] (s. 57).

Ich teksty zamieszkują bohaterki anorektyczki (u Charlotte i Emily Brontë), także chore na klaustrofobię, afazję i amnezję. Owe „infekcje” wychwytują badaczki również w składni ich zdań (siostr Brontë, Marii Elizabeth Coleridge, George Eliot, Jane Austen).

XIX-wieczna kobieta pisarka uwikłana jest – jak pokazują autorki *The Madwoman...* – w klasyczne podwójne związanie (*double bind*). Z jednej strony nacierają na nią kulturowe zakazy, które ucieleśniają się w figurach kobiecej artystki jako szalonej, wynaturzonej z powodu nieokreślonej płci (*unsexed*) albo z powodu seksualnego upadku (*fallen*). Z drugiej zaś, aby móc tworzyć, musi się przeciw nim zbuntować. Jednakże nie może manifestować swego buntu otwarcie, albowiem grozi jej ostracyzm. Zwykle nie manifestuje go także z siłą wskazującą na całkowite, z przekonania, odrzucenie inwektyw, albowiem w jakiejś mierze je zinterioryzowała. Stąd też piszące kobiety wybierają różne wariantywne zachowania, które są ekspresją buntu ograniczonego. Albo „przepraszają za swe przypuszczalne niedoskonałości” (Anne Finch i Anne Bradstreet), albo „obnoszą się ze swą ekscentrycznością” (Aphra Behn i Margaret Cavendish), albo też prezentują siebie jako mężczyzn (George Sand i George Eliot), czy ukrywają swe nazwiska pod pseudonimami (trzy siostry Brontë) (s. 65). Jednakże ani prze-

⁷³ Jest to formuła wzięta z książki B. EHRENREICH, *D. ENGLISH: Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness*. Old Westbury, The Feminist Press, 1973, s. 19.

branie, ani maska męskości, ani męska mimikra – jako symptomy lęku przed konsekwencjami autorstwa – nie rozwiązują ich problemu.

Bo jeśli – jak notują badaczki – dla kobiety artystki to właśnie kobieta stanowi, przede wszystkim, „problem” i jeśli wyrzeka się ona własnego genderu, to nieuchronnie staje wobec kryzysu równie poważnego, co lęk przed autorstwem, który próbuje przezwyciężyć (s. 66).

Lecz dla XIX-wiecznej kobiety – przekonują Gilbert i Gubar – która spróbowała przekroczyć własny lęk przed autorstwem i zdobyła patriarchalny autorytet za pośrednictwem metaforycznego transwestytyzmu albo męskiej mimikry, nieunikniony musi stać się nawet bardziej radykalny psychiczny zamęt (s. 66).

XIX-wieczna kobieta pisarka doświadcza choroby, którą Gilbert i Gubar nazywają „schizofrenią autorstwa” (s. 69). Rodzi się ona ze „sprzeczności pomiędzy genderem i gatunkiem” (s. 67). Chodzi o to, że kobieta pisarka ma do wyboru zestaw literackich gatunków, konwencji uprawianych przez mężczyzn, które są nośnikami patriarchalnej wizji świata. Jeśli zechce opowiedzieć historie o męskich bohaterach, wpisując się w tryby ustanowionej poetyki, to musi „nieuchronnie projektować siebie na nieprzyjemne postaci i sytuacje” (s. 69). Musi zatem doświadczać „podziału albo rozkładu własnej tożsamości”, także „niechęci do własnego »ja« [*self-dislike*]” (s. 69), które zmanifestowało pozór, fałsz, dwulicowość.

W tej sytuacji kobiety:

Z jednej strony mogły zaakceptować „wieniec z pietruszki” samowyrzeczenia, uprawiając „mniejsze” gatunki – książki dla dzieci, listy, dzienniki – albo ograniczając swój krąg czytelnicy „tylko” do kobiet sobie podobnych, co George Eliot nazwała „głupimi powieściami napisanymi przez damy powieściopisarki”. Z drugiej strony mogły zostać mężczyznami *manqués*, naśladowcami ukrywającymi swą tożsamość i przez samowyrzeczenie produkować literaturę złej wiary i nieautentyczną (s. 72).

Jak jednak mogłaby wówczas powstać świetna tradycja literatury pisanej przez kobiety? A taka tradycja powstała.

Strategia przekraczania lęku przed autorstwem (rozwijana poza nakazem skromności i ideą męskiej mimikry) oparta była na podstępnie: na kreowaniu „treści zanurzonych”, „przebranych” (s. 73) wewnątrz tekstów, a przynajmniej trudno dostępnych dla ówczesnych odbiorców; także na rewizji gatunków męskich. Krótko mówiąc, pisarki uczestniczyły w iście Bloomowskich „zwrotach» od centralnych sekwencji męskiej historii literatury, uruchamiając jakiś wyłącznie kobiecy proces rewizji i redefinicji, co musiało spowodować, że wydawały się »dziwne«” (s. 73).

W odpowiedzi na sławną („charakterystycznie kobiecą”) radę Emily Dickinson: „Mów całą Prawdę, ale mów ją ogródkami”, kobiety

produkowały dzieła literackie, które są w pewnym sensie palimpsestowe, dzieła, w których wzór na powierzchni ukrywa lub przesłania głębsze, mniej dostępne (i mniej społecznie akceptowalne) poziomy znaczenia. Autorkom tym udało się trudne zadanie osiągnięcia prawdziwie kobiecego autorytetu przy równoczesnej zgodności z patriarchalnymi standardami literackimi i ich subwersją (s. 73).

[...] publicznie stwarzając dopuszczalne fasady dla prywatnych i niebezpiecznych wizji, kobiety pisarki długi czas posługiwały się szerokim zakresem taktyk zaciemniania, ale nie wymazywania z pamięci swych najbardziej wywrotowych impulsów (s. 74).

Praktykowanie „palimpsestu” nie stanowi dla autorek *The Madwoman...* manifestacji czy też ekspresji twórczej mocy XIX-wiecznych literatek. A zatem, Bloomowski „zwrot”, który miał przygotowywać poetę/następcę do zwycięstwa, w przypadku piszących kobiet oznacza nie siłę umożliwiającą podjęcie walki, lecz bezsilę zrodzoną z lęku przed autorstwem i jest strategią uchylania się od walki. Gilbert i Gubar podsumowują:

Zamknięte w strukturach stworzonych przez i dla mężczyzn XVIII- i XIX-wieczne kobiety pisarki nie tak bardzo buntowały się przeciw przeważającej estetyce, jak czuły się winne z powodu swej niezdolności, aby się do niej dopasować (s. 75).

Palimpsestowość obserwuje także Patricia Meyer Spacks, określając ją formułą „podziemne wyzwania”⁷⁴; Carolyn Heilbrun i Catherine Stimpson mówią o „obecności nieobecności”, wskazując na „luki, centra, jaskinie w obrębie dzieła – miejsca, gdzie brak spodziewanej czynności [...] lub jest ona zwodniczo zakodowana” (s. 75)⁷⁵. Elaine Showalter mówi o „widzeniu znaczenia w czymś, co było wcześniej pustą przestrzenią” (s. 75)⁷⁶.

W czytanych przez siebie tekstach XIX-wiecznych pisarek Gilbert i Gubar odkrywają palimpsestowość (kobiecą dwulicowość) w figurach szalonych, potwornych kobiet, które stanowią zdublowane „ja” autorek. Te po-

⁷⁴ P.M. SPACKS: *The Female Imagination...*, s. 317. Zacytujmy całe zdanie, z którego autorki zaczerpnęły tę formułę: „Choć to uderzające, że kobiety pisząc te powieści, pozwalają sobie na ledwie podziemne wyzwania [*subterranean challenges*] wobec wizji, którą zdają się akceptować”.

⁷⁵ C. HEILBRUN, C. STIMPSON: *Theories of Feminist Criticism: A Dialogue*. In: *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory*. Ed. J. DONOVAN. Lexington, The University Press of Kentucky, 1975, s. 62.

⁷⁶ E. SHOWALTER: *Literary Criticism. Review Essay*. „Signs” 1975, no. 1, s. 435.

staci „odgrywają ich własny przesłonięty autorski gniew” (s. 77), obrazują ich własne lęki i wściekłość. Kobieta potwór uosabia literatkę poszukującą mocy dla artykulacji „ja”: „wiedźma-potwór-wariatka staje się tak kluczowym ucieleśnieniem jaźni pisarki” (s. 79). Te postaci funkcjonują więc na zasadzie obrazu przestrogi (*monitory image*), „czasem stworzone tylko po to, żeby je zniszczyć”, ale ich „furia” (*fury*) musi zostać uświadomiona nie tylko „anielskiej protagonistce”, ale i czytelniczce (s. 78). Nawet najbardziej konserwatywne XIX-wieczne pisarki – piszą Gilbert i Gubar – uaktywniają metafory zamknięcia i uwięzienia, konfrontując z nimi obrazy ucieczki i wyzwolenia. W tym sensie pisanstwo XIX-wiecznych kobiet autorki skłonne są określać jako rewizjonistyczne i rewolucyjne. A jego rewolucyjność stowarzyszyła się z romantycznym etosem buntu, który wytworzył sprzyjającą aurę dla ekspresji wywrotowych impulsów kobiecych.

2.4. Prezentacje lektur

2.4.1. Jane Austen

Susan Gubar, autorka części drugiej (*Inside the House of Fiction: Jane Austen's Tenants of Possibility* [Wewnątrz powieściowego domu: Jane Austen figury możliwości]), koncentruje swą uwagę na literackich strategiach Jane Austen, tych w szczególności, które pozwalają wypracować pisarce indywidualne miejsce w przestrzeni literackiej. Jak się okazuje, autorka *Dumy i uprzedzenia* już w swych juveniliach skryształizowała własny projekt literatury, polemizując zarówno z męskimi, jak i z kobiecymi wersjami romanisu. Odwołując się przede wszystkim do parodii – romanisu łotrzykowskiego (*Love and Friendship*, 1790), romanisu rycerskiego, popularnych romanisów dla kobiet – nie tyle skupia uwagę na literackim aspekcie swych utworów (na ich „literackości”), ile przede wszystkim interesuje ją – jak zaznacza Gubar – „retoryczny efekt powieści” (s. 118). Ów „retoryczny efekt” Austen bada i analizuje w swoich powieściach, głównie w odniesieniu do kobiet i kobiecych czytelniczek. A chodzi o to, że utrwalone przez różne formy romanisu konwencje literackie z jednej strony zastępczo spełniają kobiecie pragnienia i fantazje, z drugiej zaś same je produkują, utrwalając w kobietach zapotrzebowanie na nie. Ale nie tylko: inspirują czytelniczki do mimetyzmu, do tożsamości z literackimi rolami swych bohatererek, co przede wszystkim uniemożliwia im konstrukcję definicji własnego „ja” i naraża na „utrata własnej wewnętrzności”. Romanse utrwalają kobiety w ich tradycyjnych rolach, a także zamykają w stereotypowych

obrazach, przekonując, że jedynym celem ich życia „jest kochać mężczyzn” i zdobyć męża.

Gubar zaznacza jednak, że błędem byłoby, gdyby owe Austenowskie ilustracje negatywnych skutków oddziaływania romansów na kobietą wyobrażnię i na samostanowienie o sobie utożsamiać z XVIII-wiecznymi heroinami i diagnozami ich autorek. Dlatego, że Austen zainteresowana „retorycznym efektem powieści” odrzuca jednocześnie „ewangeliczny ferwor powieściopisarek uznających się przede wszystkim za moralistki” (s. 116) w rodzaju *Madame de Genlis*. A także dlatego, że „odrzuca romantyczne tradycje swej kultury”, że bezustannie (tak jak w *Love and Friendship*), przez kreację bohaterów, czyni aluzję „do głębi swej alienacji w kulturze, szczególnie w tej kulturze, która zdefiniowała i określiła kobiety” (s. 117). Stąd też nie tyle apeluje do kobiet, ile krytykuje społeczeństwo, które zobligowało kobiety do śmiesznych, absurdalnych i bezowocnych zachowań. Nie może dziwić, że sprzymierza się nie z patriarchalną, lecz z wybraną przez siebie, pozytywną kobietą tradycją, którą uosabia dla niej Mary Wollstonecraft.

Gubar śledzi sposoby, które zapewniają Austen efekt parodystyczny. Używa ona, na przykład, fabuł Richardsona i Byrona tylko po to, aby je wziąć w nawias i odrzucić. W jej własną narrację zawsze zostaje zanurzona historia opowiadana jej bohaterce, stanowiąca wspomniany już „obraz przestrogi [*monitory image*] dla jej własnej bardziej problematycznej historii” (s. 119).

Lecz wyraża swoje oburzenie pod przykrywką strategii parodystycznych legitymizowanych przez najbardziej konserwatywnych pisarzy jej czasów, co zresztą było (i pozostaje) radykalnie dwuznaczne. Ciągłe posługiwanie się parodią ujawnia nam jej przekonanie, że te odziedziczone struktury literackie, które wprost nie degradują jej płci [*sex*], najwidoczniej są nieistotne. Dlatego, kiedy zaczyna *Rozważną i romantyczną* opowieściem na nowo *Króla Leara*, to dokonane przez nią odwrócenia implikują, że męskie tradycje muszą być przecenione i zreinterpretowane z perspektywy kobiecej: zamiast złej córki, która kastruje starego króla, pozbawiając go orszaku rycerzy [...], Austen przedstawia męskiego spadkobiercę i jego żonę, którzy się wzajemnie przekonują do wyłudzenia od swoich już niesprawiedliwie ograbionych siostr należnego im dziedzictwa (s. 120).

Odnawiając zastane konwencje, gatunki, języki – dziedzictwo męskiej tradycji – Austen notuje swój podziw dla powieściopisarek takich, jak: Marie Edgeworth, Mrs. Radcliffe, Charlotte Lennox, Mary Brunon i Fanny Burney.

Krytycy zarzucali Austen banalność, ciasnotę jej literackiego i powieściowego świata. Tymczasem – jak przekonuje Gubar – owe rozpoznania dotyczą istoty świata, w którym zmuszone są przebywać bohaterki Au-

sten. Każde inne jego „zabudowanie” byłoby niezgodne z diagnozą rzeczywistości. Jeśli heroiny jej powieści żyją w ograniczonych przestrzeniach domu-salonu, pożerane przez nudę, to marzą o wolności. Nadając wagę koniom i powozom, podróżom i ucieczkom młodych panien z rodzinnych domów, które występują w jej pisarstwie od juveniliów po druki pośmiertne, Austen zapisuje tym samym ich wolnościowe fantazmaty. Albowiem dla bohaterek ów koń i powóz wyznaczają granice ich wolności i swobodnego przemieszczania się w przestrzeni.

Dla Austen domowe zamknięcie kobiet jest nie tyle metaforą, ile dosłownym faktem życiowym (s. 124).

Jeśli pisarka obsesyjnie prezentuje matki: złe, głupie, infantylne, gnuśne i potworowate z powodu swej apodyktyczności, to córki w jej powieściach są dosłownie albo metaforycznie osierocone. Symptom matrofobii, lęku przed stawianiem się własną matką, objawia się w poszukiwaniu przez nie męskiej ochrony. Stąd waga małżeństwa. I nawet gdy pisarka parodiuje scenariusze popularnych romansów, które nadają znaczenie oświadczyom, balom, spotkaniom towarzyskim, ceremoniom ślubnym, to przecież sama nie eliminuje ich ze swoich powieści.

Implikacja jest jasna – konkluduje Gubar – małżeństwo jest kluczowe, ponieważ jest jedyną dostępną postacią autodefinicji dla dziewczyn w ich społeczeństwie (s. 127).

Znaczącą nieobecność w tekstach Austen innych tematów uznaje amerykańska badaczka za świadectwo „niedostatków życia dziewcząt i kobiet” (s. 127). A te z kolei mają wpływ na ułomność twórczości pisarki.

Jednak Austen właśnie używa głoszonej przez siebie i celebrowanej akceptacji ograniczeń swojej sztuki dla zamaskowania jakiejś wywrotowej krytyki tych form autoekspresji, które są dla niej dostępne, zarówno jako artystki, jak i kobiety, bo obśmiewanie głupich struktur literackich pomaga jej w artykulacji własnej alienacji od równie ograniczonych wymogów socjety (s. 127).

Pisarka przejawia „zafascynowanie kodowaniem, ukrywaniem lub po prostu niemówieniem tego, co myśli”, bo ta strategia pozwala jej na „oskarżenie patriarchy, które nie mogłoby być uznane za właściwe czy nawet dozwolone w czasach Austen” (s. 128). Ilustracją tej tezy jest *Northanger Abbey* (1818) uparcie ewokujące dwie gatunkowe struktury: *Bildungsroman* i burleskę. Gubar czyta *Northanger Abbey* jako ważną korektę konwencji gotyckich, korektę wpisaną w projekt kobiecego gotyku Austen. Przede

wszystkim pisarka przenosi wydarzenia z egzotycznej scenerii, jaką preferowała Mrs. Radcliffe, w swojski, angielski pejzaż. Zmienia to formułę powieści gotyckiej, wiążąc ją z powieścią polityczną (generał Tilney, pełniący „rolę nowoczesnego inkwizytora” (s. 136), reprezentuje polityczny świat przełomu wieków), a także z przepisaniem przez Austen *Bildungsroman*, powieścią, która odkrywając (oczywiście bohaterki Katarzyny) tajemnice Opactwa, zarazem odkrywa mechanizmy patriarchalnej władzy. To nie Opactwo chwyta ją w swoją pułapkę, ale jej zgoda na narzuconą przez generała interpretację świata i własnej osoby oraz zinternalizowanie przez nią gotyckich wątków literackich. Tym samym wskazuje Austen na odmienne od pokazywanych przez jej poprzedniczki przyczyny zamknięcia kobiet. Ani mury – tak częsty motyw izolacji i unieruchomienia bohaterki w powieściach gotyckich – ani też nieopatrznie wypowiedziana przysięga, ale zła edukacja i finansowa zależność czynią je mieszkankami więzienia.

Powieść – wedle lektury Gubar – zapisuje proces produkcji bohaterki. Proces, który zwykle w powieściach Austen kończy się tym, że staje się ona potworem. I „potworność” przydarza się także Katarzynie. Posłużę się dłuższym cytatem, albowiem streszcza on mechanizm zarządzający tym procesem:

Lecz potworność Katarzyny nie jest po prostu, jak twierdzi Levine, rezultatem jej wspinania się na społeczny szczyt w konflikcie z ograniczeniami narzuconymi przez ład społeczny i moralny; ale jest ona też rezultatem poszukiwania przez nią własnej historii. Mająca wyobraźnię i wrażliwość Katarzyna autentycznie wierzy, że może zostać bohaterką historii własnego życia, że może być sobie autorką i tym samym definiować i kontrolować rzeczywistość. Ale, podobnie jak potwór Mary Shelley, musi ona w końcu pogodzić się z sobą jako tworem zrobionym przez kogoś innego, postacią schwytaną w pułapkę jakiejś nieprzyjemnej fabuły. Faktycznie, niczym potwór Mary Shelley, Katarzyna nie może nadać sensu znakom swej kultury, a jej frustracja jest przynajmniej częściowo odbita w jej powieści o głodującej, cierpiącej Mrs. Tilney. To, że widzi siebie jako wyzwolicielkę tego kobiecego więzienia, stanowi jedynie część złudzenia, bo Katarzynie pisane jest wypadnięcie nie tylko z tego, co Ellen Moers nazywa „heroinizmem”, ale i z autorstwa, i autorytetu: skazana jest na pouczenie, że niedelikatnością jest jej własna próba tworzenia powieści. Próbując zrozumieć literackie problemy, które wciąż ją nękają, próbując znaleźć ukryte źródło jej dyskomfortu, zobaczymy, że motywacją Katarzyny jest ciekawość, co łączy ją nie tylko z potworem Mary Shelley, ale także z takimi buntowniczymi, nieusatysfakcjonowanymi poszukiwaczami, jak: Catherine Earnshaw, Jane Eyre i Dorothea Brooke. [...] Zmuszona do wyrzeczenia się swojego opowiadania historii, Katarzyna dojrzewa, kiedy „lęki przed zwyczajnym życiem zaczęły wkrótce zastępować alarmy romansu” (II, rozdz. 10) (s. 142).

Gubar, uznając *Northanger Abbey* za powieść gotycką, równocześnie lokuje ją w odmiennej od zwyczajowo przyjętej, nowej kobiecej tradycji, wyznaczonej przez takie pisarki, jak: Charlotte Perkins Gilman, Phyllis Chester i Sylvie Plath. Austen łączy z nimi identyfikacja typu horroru, zła, które straszy inaczej niż w tradycyjnych opowieściach. Tutaj zło okalecza kobietą osobowość, nakazuje jej „ignorować własne odczucie niebezpieczeństwa, akceptować jako rzeczywistość coś, co zaprzecza postrzeganiu przez nią jej sytuacji” (s. 143), wyzbywać się własnej perspektywy interpretacyjnej. Kobiety internalizując owe nakazy, terroryzują i odrzucają swoje „ja”.

Zainteresowanie Austen pisarstwem Marie Edgeworth kieruje uwagę Gubar ku kluczowym problemom zarówno jej twórczości, jak i samego procesu tworzenia. Ten ostatni wydaje się nawet bardziej godny rozważań, wprowadza bowiem znaczący kontekst dla diagnoz dojrzałej pracy Austen. I, jak się okazuje, warunki owego procesu tworzenia można uznać za paradygmat sytuacji kobiety pisarki owego czasu. Marie Edgeworth cierpi na typowy syndrom – pomniejsza wartość swoich literackich dokonań. Stopień jej niepewności i lęku przed autorstwem wzmacnia szczególna relacja z ojcem, który inspiruje, ale zarazem ściśle kontroluje jej pisanie. Dopiero po jego śmierci wydaje z sukcesem *Castle Rackrent* (1800), powieść, w której przeprowadza krytykę patriarchy i władzy opartej na eksploatacji podporządkowanych sobie grup społecznych i kobiet. Bohaterka jej powieści, bezsilna i poddana władzy męża, wznieca jednak bezustannie w sobie skrzętnie ukrywany płomień rewolty. Uwolniona szczęśliwie przez śmierć męża oddaje się rozkoszom wolności, podróżując po Irlandii. Marie Edgeworth, podobnie jak jej bohaterka, umyka przed surowym okiem ojca, oddając się w tajemnicy przed nim rozkoszy pisania *Castle Rackrent*.

Jednakże – co podkreśla Gubar – nie udaje jej się, poza tym szczególnym przypadkiem, wywikłać z podwójnego związania, które trzyma ją w napięciu pomiędzy projektami ojca a swoimi pragnieniami opowiadania własnych historii.

Marie Edgeworth rozwiązała problem tego, co nazwaliśmy „lękiem przed autorstwem”, pisząc tak, jakby była piórem swego ojca (s. 151).

Dla Austen odpowiednikiem ojca Marie Edgeworth jest współczesna jej kultura. Jednakże Austen – akcentuje Gubar – próbuje dramatyzować fakt podwójnego związania. Owa dramatyzacja wyraża się w dwóch sprzecznych gestach: w nieakceptacji sytuacji, wywiedzionej z biogramu Marie Edgeworth, że kobiecie przetrwanie zależy od męskiej aprobaty i ochrony, oraz w ucieszeniu buntu – i oddaniu swej heroiny we władzę „rozsądnego mężczyzny”, a skazaniu samej siebie na pozorną uległość i zgodę na mę-

skie wartości. Tym samym Austen dokonuje fragmentacji i podziału własnego „ja”, manifestując swój niepokój dotyczący bycia zarówno kobietą, jak i artystką. Ów wewnętrzny podział znajduje odzwierciedlenie w strategii dublowania kobiecych kreacji. Autorka konfrontuje dwie bohaterki: aktywną, spontaniczną, posiadającą pobudzoną wyobraźnię i seksualność, z bierną, uwięzioną w społecznych konwencjach, skromną, pozbawioną jakiejkolwiek własności, bo wywłaszczoną z siebie samej (w *Dumie i uprzedzeniu* pierwszą uosabia Elizabeth, drugą – Jane, w *Mansfield Park*: Maria i Fanny, przeciwne i zarazem podobne).

Gubar zapisuje znamienne tendencje fabuł Austen: pierwsze heroiny transformują się w drugie: „Faktycznie zmuszona jest poddać się losowi Jane – czytamy o tytułowej Emmie – *stać się jej sobowtórem [her double]* poprzez uświadomienie sobie, że była tak samo zmanipulowana” (s. 159), po czym „musi poddać się inicjacji do pewnej wtórnej roli służebnej i milczącej” (s. 160), ucząc się „pożytków ze skromności, powściągliwości i cierpliwości” (s. 162). Jednakże „komplementarność pełnych życia i cichych siostr [...] sugeruje, że te dwie nieadekwatne odpowiedzi na kobiecą sytuację są nierozłączne” (s. 162). Krótko mówiąc – wnioskuje Gubar – Austen sugeruje, że ów psychiczny konflikt, odgrywany przez podwojenie postaci, nie może zostać zażegnany inaczej, jak tylko przez podtrzymanie owego zdwojenia, podwójnej perspektywy i podwojonego widzenia. Jest to warunek przetrwania kobiety w otaczającym ją świecie.

Używając milczenia jako sposobu manipulacji, bierności jako taktyki dla zwiększenia władzy, uległości jako sposobu osiągania jedynej dostępnej dla nich kontroli, heroiny *wydają się* podporządkowane, równocześnie dostając to, czego zarazem pragną i potrzebują (s. 163).

Gubar fascynuje to, jak Austen godzi swą własną autorską niezależność, także pisarską inwencję z niewolą swych kobiecych postaci. Czy i jak omija albo neutralizuje sprzeczność, w którą jest uwikłana? Konkluzja Gubar mówi o wyborze „złotego środka”: balansowania pomiędzy ilustracją (przez fabułę) właściwej drogi, którą powinna poruszać się pozytywna bohaterka, a radością z odkrycia jej rewolty.

Tak jak im udaje się przeżyć dzięki wrażeniu, że się podporządkowują, tak jej [czyli autorce, Jane Austen – K.K.] udaje się utrzymać swą podwójną [*double*] świadomość w powieści, która proklamuje potulność i powściągliwość, nawet kiedy odkrywa owe rozkosze potwierdzenia i buntu. Rzeczywiście, ta komedia powieści Austen wykorzystuje napięcia między wolnością jej sztuki a podległością jej postaci: podczas gdy one jakają się, bełkoczą, milkną i nawet śpieszą ku doskonałemu szczęściu, jej udaje się uzyskać jakiś język kobiecy [*a woman's language*], który jest

znakomicie podwójny. Pod tym względem Austen uosabia paradygmat literackich dam [*ladies*], pojawiających się z takim powodzeniem i obfitością w połowie XIX wieku, popularnych powieściopisarek, jak Rhoda Broughton, Charlotte Mary Yonge, Home Lee i Mrs. Craik, które uparcie powstrzymywały świadomość tego, jak ich własna profesjonalna robota podaje w wątpliwość tradycyjne role kobiet. Choć w treści [ta robota] wydaje się głęboko konserwatywna, jednakże często zachowuje ślady owej źródłowej podwójności, tak wyraźnej u swego początku, nawet jeśli demonstrowuje ich [czyli pisarek] żywiołowe unikanie nieuchronnych ograniczeń przypisanych modelowym bohaterkom (s. 168–170).

Powieści Austen zamieszkują nie tylko zbuntowane – w określonych wcześniej granicach – heroiny, ale także, choć z rzadka, „wściekle kobiety”, obdarzone wielką mocą („*a series extremely powerful women*” – s. 169). Macochy, wdowy – uwolnione spod męskiej władzy. Dublują heroiny, ale również autorkę. Ciotka Morris (z *Mansfield Park*) czytana była jako surogat pisarki i – choć to najbardziej potworna z jej postaci – była, co znamienne, najczęściej chwalona i wyraźnie lubiana przez rówieśniczki Jane Austen.

Gubar wskazuje na powieść, która mogłaby być uznana za kobietą awangardę. *Perswazja* (*Persuasion*, 1818) prezentuje społeczeństwo egalitarne, mężczyzna docenia uczestnictwo w życiu domowym, kobiety mają odwagę brać udział w życiu publicznym i nie organizują swej wspólnoty wokół macierzyństwa i wychowywania dzieci. Tym razem Austen, rezygnując ze strategii maskowania i palimpsestu, przełożyła na struktury literackie swą, manifestowaną w listach, niechęć do tradycyjnych kobiecych zatrudnień.

2.4.2. Kobiecte lektury *Raju utraconego* Milтона

Raj utracony Milтона do dzisiaj inspiruje literacką wyobraźnię. Stanowiąc fundament angielskiego kanonu (Bloom po wielokroć ten fakt podkreśla), bywał także obiektem rozlicznych feministycznych reinterpretacji. Sandra M. Gilbert, autorka części trzeciej książki (*How Are We Fal'n?: Milton's Daughters* [Jak to się stało, że upadliśmy? Córkę Milтона]), odnotowuje swoistą przestrzeń literackiego dialogu czy polemiki, jaką toczyły XIX-wieczne kobiety pisarki z teologią, kosmologią, mitem kulturowym Milтона. Skoro epopeja Milтона funkcjonowała jako wzorzec patriarchalnej poezji, a sam autor uosabiał, promował i streszczał długą mizoginistyczną tradycję, to rewizja jego wyobraźniowego uposażenia stawała się prawdziwym wyzwaniem dla pisarek. Gilbert zbiera znamiona konfrontacji i zarazem kreowania nowej, odmiennej od Miltonowskiej tradycji, analizując kobiece metafory. Metafory rewidujące i prze-pisujące metafory Milтона.

Na liście pisarek, które zdecydowały się na konfrontację, znalazły się takie nazwiska, jak: Margaret Cavendish, Anne Finch, Mary Shelley, Charlotte i Emily Brontë, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, George Eliot, Christina Rossetti, H.D., Sylvia Plath, Gertruda Stein, Anaïs Nin, Virginia Woolf.

Tę część swych rozważań, zatytułowaną: *Widmo Miltona: patriarchalna poezja i kobiety czytelniczki*, otwiera Gilbert wypowiedzią Virginii Wolf z zakończenia jej *Własnego pokoju*, wypowiedzią tym bardziej znamioną, że zaszyfowaną i trudno dla samej Gilbert rozpoznawalną, mówiącą w trybie warunkowym o możliwości wskrzeszenia „zmarłej poetki, która była siostrą Szekspira”: „jeśli uda nam się sięgnąć wzrokiem ponad widmo [*bogey*] Miltona, bo żadna ludzka istota nie ma prawa zasłaniać nam widoku na świat”⁷⁷. Próbując rozwikłać zagadkowość użytego przez Woolf słowa „*bogey*”, Gilbert w końcu skłonna jest przystać na formułę, że *bogey*, czyli ‘widmo’, można rozumieć jako silny Miltonowski mit kulturowy, który zawłaszczył wyobraźnię literackich kobiet, a przede wszystkim przyczynił się do uwewnętrznienia przez nie Miltonowskiej wizji tego, czym kobieta jest.

Historia, jaką Milton, „pierwszy z maskulinistów”, przede wszystkim opowiada kobietom, jest oczywiście historią kobiecej wtórności, historią jej inności i tego, jak ta inność prowadzi nieubłagane do jej demonicznego gniewu, do jej grzechu, jej upadku i jej wykluczenia z ogrodu bogów, który jest również, dla niej, ogrodem poezji (s. 191).

Ponowne odczytania Miltona układają się w „mylne odczytania” (Bloomowskie „*misreading*”): od „rozpaczliwie ugodowego” *misreading Raju utraczonego* przez Mary Shelley (we *Frankensteinie* grzeszna Ewa jest tylko pozornie wyegzorcyzmowana z historii, tak naprawdę bowiem ucieleśnia ją potwór, a taka tożsamość pojawia się także u Miltona) do „radykalnie korekcyjnego” *misreading* Miltona przez Emily Brontë w *Wichrowych wzgórzach* (jej teologia, która parodiuje niebo, skłaniałaby ją do tego, aby „prze-stawać z piekłem”). Z kolei Woolf zarówno w *Orlando*, jak i w *Between Acts* świadomie wyklucza Miltona, czyniąc natomiast do niego aluzję w powieści *The Voyage Out*, gdzie go stygmatyzuje przez przypisanie mu szkodliwej mocy oddziaływania. Jednakże – konkluduje Gilbert –

⁷⁷ V. WOOLF: *Własny pokój*. Przeł. A. GRAFF. Wstęp I. FILIPIAK. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1997, s. 136. Dokonuję zmiany w przekładzie A. Graff, która tłumaczy *bogey* jako ‘pogróżki’, albowiem spośród wielu znaczeń słowa „*bogey*” wybrane przeze mnie „widmo” wydaje się lepiej oddawać te sensy, do których próbuje dotrzeć Gilbert; „pogróżki” likwidowałyby materię dociekań angielskiej badaczki.

Ponieważ Woolf była tak wyrafinowanym krytykiem literackim, mogłaby być zarazem najbardziej świadomą i najbardziej lękliwą dziedziczką tego Miltonowskiego mitu kulturowego (s. 193).

Gilbert skupia swą uwagę przede wszystkim na powieści Charlotte Brontë *Shirley* (1849). Śledząc i konfrontując znaczenia związane z figurami Ewy/Szatana/Grzechu, wziętymi z obu tekstów – Milтона i Brontë – badaczka sytuuje je także w kontekście światopoglądu romantycznego. Czytanie przez Brontë *Raju utraconego* zostaje tym samym wzbogacone o swoisty romantyczny filtr. Dzięki niemu mogą się też pojawić odpowiedzi na pytania o to, jak bunt romantyczny współdziałał z buntowniczymi impulsami kobiecego pisarstwa i jak je inspirował.

Otóż – zgodnie z interpretacją Gilbert – Brontë kreuje postać Ewy/Shirley, alternatywną wobec Miltonowskiej Ewy, gubiąc w ten sposób jego „wizjonerską mizoginię”. Albowiem pierwsza kobieta – wedle hipotezy Brontë – „nie była jakąś Ewą, »w połowie lalką, w połowie aniołem« i zawsze potencjalnym demonem” (s. 194). W tekście swej powieści prezentuje ją jako Ewę-Tytana, Ewę-Prometeusza. Udomowiona Ewa Milтона – uśpiona i wyciszona – zostaje zastąpiona Ewą/Shirley, która uosabia niewyczerpaną, aktywną witalność. I, niewątpliwie, „bliższa jest Szatana Milтона niż jego Ewy” (s. 195), co oznacza, że Brontë przekształca Szatana Milтона w prometejską Ewę. Choć zarówno Brontë, jak i Milton spokrewniają Ewę z Szatanem, z Grzechem – kobiecym sobowtórem⁷⁸ – to przecież swoiste „przepracowanie” przez pisarkę romantycznych satanistyczno-prometejskich tropów pozwala ulokować jej pokrewieństwa w odmiennym, od wskazanego przez Milтона, rejestrze interpretacyjnym. I tak, prometejskość Szatana, którą Brontë obdarza swoją Ewą/Shirley, odzwierciedla – wedle badaczki – jedną „z zasadniczych cech romantyzmu”, jeśli pamiętać Shelleyowskiego *Prometeusza* czy Byronowskiego *Manfreda* lub *Kaina*. A romantyczny Szatan Byrona, ten z *Manfreda* i *Kaina*, jest zbuntowany i zarazem rozdarty.

Przeklęty i przeklinający własne „ja”, paradoksalny i mistyczny [...], doświadcza winy podwójnej świadomości, znaczenia ogromu własnego

⁷⁸ Gubar interpretuje istotę owego utożsamienia Grzechu z kobietą, pisząc: „Jeśli karą Ewy jest, co więcej, jej skazanie na ból macierzyństwa, to Grzech jest jedynym modelem macierzyństwa różnym od »bezkresnego łona Chaosu«, jakim ją [czyli Ewę – K.K.] *Raj utracony* obdarza, a jako model potwór Milтона daje skryte ostrzeżenie, co to znaczy być »niewolnicą rodzaju«” (s. 198). Gubar rejestruje Miltonowski obraz rodzącej nie istoty ludzkie, lecz psy, które wychodzą z jej łona i na powrót się w nim umieszczają. Warczą, a „Ich zwierzęce dźwięki przypominają nam, że bycie w ciąży nie ma być duchowe, ale zwierzęce” (s. 198). Ich ssanie matki przywołuje śmierć. Tak jak Ewa, jedząc jabłko, zjada śmierć.

„ja” zdolnego do nienazwanych i może zbrodniczych występków, które Byron w *Manfredzie* i *Kainie* zdefiniował na nowo jako znaki wyższości. Co więcej, w stopniu, w jakim niebieska tyrania jest skojarzona z Prawym Rozumem, Szatan jest romantycznie antyracjonalny w swym poszukiwaniu tajemnych głębi w samym sobie i w kosmosie. Jest antyracjonalny – a również romantyczny – w swym niestosownym dawaniu pierwszeństwa ekscesom namiętności, byronicznym „dzikim gestom” i „szalonym zachowaniom” [...]. Równocześnie jego arystokratyczny egalityzm, okazany w jego walce przeciw niebiańskiemu systemowi pierworództwa [...] sugeruje jakieś Byronowskie (i Shelleyowskie, i Godwinowskie) zaangażowanie w wolność i sprawiedliwość dla wszystkich (s. 202).

Byroniczne figury Szatana i Ewy musiały, zaznacza Gilbert, mieć wpływ na wyobraźnię piszących kobiet. Tym bardziej, że to im głównie przypadł w udziale los Szatana, który odczuwał swoją winę z powodu „podwójnej świadomości”. Dla XIX-wiecznych kobiet pisarek owa „podwójna świadomość” oznaczała bezradność wobec rejestrowanego rozdarcia na bycie aniołem i demonem. Figura Szatana zapisuje skrywane marzenia i fantazje kobiet pisarek o uwolnieniu drzemiących furii, o wyzwoleniu „dzikich gestów” albo „szalonych zachowań”. Ale także aktywizuje w piszących apokaliptyczne wizje społeczne, podobne do tych, które prześladowały ich romantycznych rówieśników – poetów. Dlatego też to nie z buntem Ewy, ale z – bardziej kosmiczną – rewoltą Szatana skłonne są się utożsamiać. Pisząc komentarz do *Raju utraconego*, Mary Wollstonecraft (*A Vindication of the Rights of Woman* [Obrona praw kobiety], 1792) sprzymierza się z euforią Blacke’a dla Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jednakże – zaznacza Gilbert –

nie tylko feminizm i romantyczny radykalizm świadomie łączyły się w umysłach wielu kobiet pisarek, [ale] byronicznie (i satanistycznie) zbuntowani politycy wizjonerzy byli często wykorzystywani przez kobiety jako metaforyczne przebrania dla polityki seksualnej (s. 205).

W *Shirley* wątek społecznego, rewolucyjnego gniewu znajduje swój przekład na obraz furii wywłaszczonych heroin. Powieści fabryczne Angielek i powieści Amerykanek o niewolnictwie „kryły w głębi czy zachowywały pod przebraniem »prywatny, uporczywy, kobiecy resentyment«” (s. 205)⁷⁹. Kiedy zaś mówiono o *Dziwnych losach Jane Eyre*, to wymieniano

⁷⁹ Cytat pochodzi z książki E. MOERS: *Literary Women...*, s. 19. Przytoczmy jego kontekst: „Ten zewnętrzny zasięg owego feministycznego impulsu stanowi istotę zjawiska »lat epiki«; to krycie w głębi prywatnego, uporczywego, kobiecego resentymentu (>o którym razi się nie myśleć za często») w chrześcijańskim humanitaryzmie, który dla kobiet i męż-

jednym tchem, że napisana jest w tonacji: byronicznej, prometejskiej, satanistycznej i jakobińskiej.

Jednakże związek pomiędzy kobietami pisarkami a krętowłosym byronicznym bohaterem Milтона jest nawet – notuje Gilbert – bardziej złożony w odniesieniu do naszych tak dalekich sugestii (s. 206).

Szatan Milтона jest nie tylko podobny do kobiet, ale także może stanowić dla nich obiekt fascynacji. Może też funkcjonować jako postać, z którą kobiety chciałyby się utożsamić. Nawet jednak jeśli chciałyby to uczynić, to nie mogły – zastrzega badaczka – ponieważ poczucie bezsilności nakazywało im raczej postrzegać siebie w roli biernego instrumentu jego działań niż uznać swą równość z nim. Nawet u Brontë „wizja jakiejś prometejskiej Ewy, nawet jej *Shirley*, zdradza podobne poczucie trudności bezpośredniej identyfikacji z asertywną zasadą Szatana i kobiecą potrzebę przyjęcia własnej instrumentalności” (s. 207), gdy twórcza kobieta przedstawia samą siebie jako kreację męskiego geniuszu i odmawia sobie tym samym pełnej autonomii.

Skoro kobiety pisarki tak wiele pozytywnych impulsów czerpały z romantycznych wizji rewolty, to czy mogły odnaleźć dla siebie jakieś miejsce w romantycznej fascynacji kazirodstwem, która – jak zaznacza badaczka – „wywodziła się częściowo z przedstawienia przez Milтона [kazirodczego romansu] Grzechu – Szatana” (s. 207). Otóż przywołane przez Gilbert spostrzeżenia Helen Moglen dowodziłyby, że fantazję kazirodstwa należałoby uznać za „strategię dla metaforycznego unicestwienia inności – autonomii – kobiecości” (s. 208)⁸⁰. W owym fantazmatycznym scenariuszu męskie ego usiłuje ustanowić unię przede wszystkim z sobą samym.

Podobnie wybujałość ego Szatana manifestuje się w seksualnym cyklu jego solipsystycznego wytwarzania się i odtwarzania najpierw w postaci Grzechu, a potem w postaci Śmierci. Jak Byron, „usiłuje on – jak się zdaje – pozostać w pełni zależnym tylko od siebie, wchłaniając swoją przeszłość w swoją teraźniejszość, potwierdzając jakąś kompletniejszą tożsamość przez ogarnięcie i zawarcie w sobie swojej innej, komplementarnej jaźni” (s. 208).

czyżn zarazem był głównym nurtem myśli wiktoriańskiej. W tym owe »lata epiki« różnią się od lat poprzedzającej je literatury kobiecej i od następujących lat, obejmujących Virginię Woolf – i nasze czasy. Litowanie się nad sobą nie było traktowane jako cnota przez Wiktorianów”.

⁸⁰ Chodzi o książkę H. MOGLEN: *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. New York, Norton, 1978, s. 32. To samo źródło jest przytaczane w następnym cytacie.

Efektom owego kompletowania własnej tożsamości kosztem innego jest zniweczenie go. A zatem zniweczenie kobiety.

Dla kobiet pisarek stawało się jasne, że miłość kazirodcza tak naprawdę odbija samouwielbienie własnego „ja”, a to wiedzie do śmierci duszy. Ten byroniczny Szatan, mający wiele wspólnego z Szatanem Milтона, rozwija różne diaboliczne sztuczki, w których nie ma miejsca na pozytywne kobiece „ja” ani na pozytywne twórcze „ja” – bo „poezja, którą by poczęła, mogłaby równie dobrze okazać się jakimiś urodzinami potwora, niczym straszliwego dziecięcia Szatana, czyli Śmierci” (s. 208–209).

Powstał tedy „obraz Szatana i Ewy jako fałszerzy stworzenia”, będący „poniżającym i obezwładniającym wcieleniem Miltonowskiego widma [bogy]” (s. 210).

2.4.3. Mary Shelley: *Frankenstein*

Tropiąc odpowiedzi pisarek na wyzwanie zawarte w epopei Milтона, Gilbert próbuje naszkicować co najmniej dwa wyraźne ich warianty. Jeden reprezentowałyby Mary Shelley i *Frankenstein* (1818), drugi zaś Emily Brontë i *Wichrowe wzgórza* (1847). Jednakże swą narrację rozwija badaczka, wychodząc od refleksji poświęconych powieści George Eliot *Miasteczko Middlemarch* (*Middlemarch*, 1871–1872). Koncentruje uwagę głównie na jednej, wybranej scenie, która staje się dla niej ilustracją wzorcowej kobiety Milтона, a zarazem pretekstem do opowiedzenia antywzorcowej historii bohaterki, zgodnie zresztą z ironiczną – choć ukrytą – intencją Eliot. Zanim pojawi się alternatywna opowieść Eliot, scena ta może wskazywać na „uległość pisarki wobec patriarchalnej poezji” (s. 214).

Rozmowa toczy się pomiędzy młodą, uległą i onieśmieloną swą niewiedzą Doroteą a jej narzeczoną, człowiekiem nauki, pewnym swego autorytetu i miejsca w świecie.

Czy nie powinienam się teraz przygotowywać do tego, aby być bardziej użyteczna? – zwróciła się do niego pewnego dnia Dorotea w początkowym okresie narzeczeństwa. – Nie powinienam się nauczyć czytać ci po łacinie i grecku, jak to robiły dla ojca córki Milтона, chociaż nie rozumiały, co czytają?

– Obawiam się, że to byłoby dla ciebie bardzo męczące – uśmiechnął się pan Casaubon – a nadto, o ile dobrze pamiętam, wspomniane przez ciebie młode damy uznały czytanie w nieznanym im językach za powód do podniesienia rebelii przeciwko poecie.

– Tak, ale po pierwsze, to były bardzo nieposłuszne dziewczęta. Powinny być dumne, że mogą pomagać takiemu ojcu, a po drugie, mogły się uczyć na osobności, aby rozumieć to, co czytają; wówczas lektura by

je ciekawiła. Nie przypuszczasz chyba, że ja się okażę krnąbrna i głupia⁸¹?

Gilbert czyta ów fragment jako przykład utożsamienia się bohaterki z pożądaną kobietą Milтона: użyteczną, służebną, podporządkowaną. Kobieta, która miała także swoje ikonograficzne, rozliczne reprezentacje w spopularyzowanych przez XVIII i XIX wiek portretach dyktującego swoim córkom Milтона, na których widać „cnotliwe młode damy pielęgnujące z anielską pieczołowitością swego potężnego ojca” (s. 215). Jednakże – jak mówi badaczka – Eliot, z charakterystyczną dla siebie ironią, zmienia tę, zasugerowaną, interpretację, odsłaniając za pozorną uległością Dorotei jej niewypowiedziane pragnienia. A Dorotea chce uczyć się greki i łaciny dlatego, że nie zadowala jej posiadanie rozsądnego męża i sama chce dorównać mu w rozsądku. Rozsądek ma nadzieję czerpać z wejścia w obszary męskiej wiedzy: „[...] nauczyłabym się widzieć prawdę w tym samym świetle, w jakim ją widzą wielcy ludzie”⁸². Retoryka „użyteczności” jest rodzajem jej „diabelskiej chytrłości”, rodzajem diabelskich aspiracji do mocy i mądrości, w czym przypomina Ewę podszytą satanistyczną, niepowściągliwą ciekawością. Owo pragnienie uzasadnia gniew Dorotei na „nieposłuszne córki Milтона”, które odrzuciły możliwość pochłaniania mądrości swego wielkiego ojca. Inaczej niż one, Dorotea, idealizując swego męża, widząc go w postaciach archanioła, niebiańskiego narratora, czyni go w swych fantazjach przede wszystkim boskim mistrzem, wtajemniczającym ją w intelektualne sfery. Casaubon to zarazem jej fantazmat Milтона.

Gilbert zauważa znaczący rozdźwięk pomiędzy fantazmatem Milтона/Casaubona u Dorotei, a portretem Milтона/Casaubona, który prezentuje Eliot. Pisarka także, jak jej bohaterka, tworzy analogię, po to jednak, aby ją podważyć. Obaj bohaterowie tych fantazmatów zajmują się klasyczną literaturą i teologią. Mają podobnie wygórowane intelektualne ambicje. Celem Milтона było „prostować ścieżki Boga ku człowiekowi przez uczone opowiadanie od nowa centralnego mitu kultury zachodniej” (s. 218), celem Casaubona zaś było godzić „głębką wiedzę z gorliwą pobożnością” przez produkowanie „kluczy do wszystkich mitologii”⁸³.

Ale Casaubon jako kowal kluczy do wszelkich mitów jest oczywiście śmieszną karykaturą Milтона jako wzniosłego prawodawcy wzniosłości. Kostyczny w przekonaniu o swej nieomyślności, pedantyczny, pozbawiony

⁸¹ G. ELIOT: *Miasteczko Middelmarch*. Przeł. A. PRZEDPELSKA-TRZECIAKOWSKA. T. 1. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2005, s. 81.

⁸² Ibidem, s. 41.

⁸³ Ibidem, s. 36.

poczucia humoru, w przebiegu akcji *Middlemarch* karłowacieje z niebiańskiego uczonego do uciążliwego mydłka, złośliwego trupa, uciskającego Dorotę nawet zza grobu, a w jego starannie artykułowanym zanikaniu więcej jest Miltonowskiego Szatana, minus byroniczny błysk, niż samego Milтона. Lecz jego wstręt do grzesznego ciała, jego ledwie skrywana wzdrga dla kobiecości Dorotei, jego tyrania oraz dogmatyzm czynią zeń parodystyczny cień Miltonowskiego mizogina i (równocześnie) wczesną wersję czerwoniczego, dzikiego „Profesora von X, który zajęty jest obecnie pisanem swego monumentalnego dzieła pt. *Umysłowa, moralna i fizyczna niższość płci żeńskiej*” (s. 218)⁸⁴.

Sytuując powieść Emily Brontë w szerszym kontekście pisarstwa kobiecego, Gilbert wskazuje na dwa główne wątki, które były obiektem ataków: patriarchalizm kosmologii Milтона (Jane Anger) i projekt kobiecej „natury” (Anne Finch). Jednakże dodaje: „Od pojawienia się *Raju utraconego* – nawet w jakimś sensie nieco wcześniej – wszystkie kobiety pisarki były do pewnego stopnia córkami Milтона” (s. 219). Owa formuła: „do pewnego stopnia”, zawieszająca kategoryczność opinii, odnosi się do opisanego strategii, jaką reprezentuje zachowanie Dorotei wobec męża/ojca/Milтона: z jednej strony pozornej uległości wobec męskich mitów („powinny być dumne, że mogą pielęgnować takiego ojca”), z drugiej zaś potajemnego pragnienia nauki, które jest obietnicą równości. Pozorna uległość i bunt.

W szerokim, metaforycznym sensie – notuje Gilbert – te dwa sposoby postępowania prawdopodobnie określają kategorie, pod które prawie całe pisarstwo kobiet może być podciągnięte (s. 219–220).

Subwersywne, feministyczne reinterpretacje *Raju utraconego* prezentuje Gilbert, odwołując się do dwóch modelowych interpretacji dzieła Milтона, jakich, jej zdaniem, dokonały autorki *Frankensteina* i *Wichrowych wzgórz*.

Mary Shelley przepisuje „męski mit kulturowy *Raju utraconego* w pełni jego wartości – w jego własnych kategoriach, wliczając w to wszystkie analogie i paralele, które on sugeruje” – aby „tak go przepisać, żeby wyjaśnić jego znaczenie” (s. 220). Odminną drogę wybrała Emily Brontë: przepisuje mit nie po to, aby „wyjaśnić jego znaczenie”, ale by „uczynić go dokładniejszym zwierciadłem doświadczenia kobiecego” (s. 220).

Taki sposób radzenia sobie z Miltonowskim patriarchatem jest tym *modus operandi*, jaki wybrała, na przykład, Emily Brontë (w *Wichrowych wzgórzach* i wszędzie indziej), i to jest sposób, jaki wybrała wyobrażona córka, studiująca w tajemnicy grekę i łacinę – czyli kobieta, która uczy

⁸⁴ Cytat z: V. WOOLF: *Własny pokój...*, s. 49.

się języka mitu, języka władzy, aby móc ponownie wymyślić siebie i swoje własne doświadczenie w chwili, gdy z pozoru niewinnie czyta swemu znamienitemu ojcu (s. 220).

Gilbert czyta *Frankensteina*, aktywizując konteksty. W obrębie stylów i trybów lekturowych powieść Mary Shelley „jest jednym z kluczowych romantycznych »odczytań« *Raju utraconego*” (s. 221).

Znaczące jest jednak, że jako odczytanie kobiety jest w ostateczności historią piekła: piekła jako ciemnej parodii nieba, tworów piekielnych jako potwornego naśladowania kreacji niebieskich i piekielnej kobiecości jako groteskowej parodii niebiańskiej męskości. Ale, oczywiście, dywagacje o parodii jedynie powracają do przeraźliwej rzeczywistości oryginału i wzmacniają ją. Parodiując bowiem *Raj utracony*, w czymś, co mogło zacząć się jako sekretna, ledwie świadoma próba podważenia Milтона, Shelley skończyła na opowiedzeniu, jeszcze raz, centralnej historii *Raju utraconego*, opowieści o tym, „jaką nędzę niepowściągliwość Ewy / miała przynieść mężczyznom” (s. 221).

Powieść Shelley jest zarazem czytana jako zapis osobistego jej doświadczenia: szczególnie doświadczenia „macierzyństwa grozy”, które stało się jej obsesją. Córką matki zmarłej podczas jej narodzin wpisała doznania sieroctwa, anonimowości w swą ponurą fantazję, która mówi o micie narodzin i micie źródła. Gilbert starannie zbiera wszelkie ślady, które budowały niezwykłą aurę powieści. Gotyką psychodramę literacką poprzedzała „gotyckość” zachowań Mary Shelley, która zabierała książki na grób matki.

Studiując w nieskończoność prace matki i ojca, Mary Shelley, by tak rzec, „czytała” swą rodzinę, odnosząc się do niej przez swoje czytanie, książki pełniły, jak się okazuje, funkcję zastępczych rodziców, słowami i stronicami zastępując ciało i krew (s. 223).

Jej śledztwo w sprawach rodzinnych, literackie samokształcenie – przeczytała *gros* powieści gotyckich angielskich, francuskich i niemieckich – a także zainteresowania męża (grecka kosmogonia w tragedii o Prometeuszu przezeń tłumaczonej) i tematy współczesnej jej literackiej kultury, miały wpływ na wybór przez nią *Raju utraconego* jako głównego obiektu aluzji.

Właśnie jako kobieca fantazja na temat seksu i czytania, a potem jako jakaś gotycka psychodrama odbijająca odczucie przez Mary Shelley czegoś, co moglibyśmy nazwać bibliogenezą, *Frankenstein* stanowi jakąś wersję tej mizoginistycznej historii, jaka tkwi *implicite* w *Raju utraconym* (s. 224).

Raj utracony jest – wedle Gilbert – wpisany w strukturę powieści Shelley, gdzie jego obecność uaktywnia się w skomplikowanym systemie aluzji, a także stanowi centralną lekturę potwora. Główne postaci powieści: Walton, Frankenstein i potwór, buntujące się przeciw zakazom, odsyłają do Miltonowskiego Szatana, a historię Waltona można interpretować jako alternatywną wersję mitu pochodzenia przedstawionego w *Raju utraconym*. Mary Shelley wszystkie swe postaci obdarza znamieniem sieroctwa. I opowiadając o sierectwie, „jeszcze raz na nowo opowiada historię upadku, wygnanie z raju i konfrontację z piekłem” (s. 227).

Postaci w powieści kopiuja się nawzajem i reduplikują swe role. Odbijają się w sobie niczym lustra, solipsystyczne i kazirodczne. Owa kazirodcza obsesja Shelley – zaznacza Gilbert – ma, niewątpliwie, proveniencję romantyczną. Jak kazirodczne stosunki Adama i Ewy – którzy mają przecież wspólnego Stwórcę – „podobnie kazirodczne stosunki Szatana z Grzechem i, przez implikację, Szatana z Ewą, odbijają się jak w lustrze w fantazjach kazirodztwa *Frankensteina*” (s. 229), kiedy Victor pobudza do życia ciało potwora i czerpie z tego działania przyjemność erotyczną.

Dla Milтона, jak i zresztą dla Mary Shelley, która próbowała zrozumieć Milтона, kazirodztwo było jakąś nieuniknioną metaforą dla solipsystycznej gorączki samoświadomości (s. 229).

Gilbert zapisuje i interpretuje transformacje Victora, śledząc wszystkie figury substytucji: „Adamiczny” Victor ze szlachetną intencją, aby zbadać tajemnice natury i jej nieznaną moc, przekształca się w Miltonowskiego Szatana:

Victor postrzega sam siebie jako jakiegoś diabolicznego stwórcę, którego umysł niechcący „wypuścił” jakiegoś potwornego i „lepszego demona”, bardzo podobnie jak przerośnięta głowa Miltonowskiego Szatana stworzyła Grzech, wstrętnego potwora, jakiego on „wypuścił” na świat (s. 231).

Victor Frankenstein ma „dziecko” – „jego »ciąża« i jego poród manifestują się w sposób oczywisty przez istnienie paradoksalnie ogromnej istoty, jaka wyłania się z jego »warsztatu lepszkiej kreacji«” (s. 232). Język opisujący ten mit tworzenia – notuje Gilbert – jest dwuznaczny. I jak „upadek Ewy w ukaraną wiedzę i w bolesne macierzyństwo”, tak samo rodzenie Victora charakteryzuje narzucenie komplementarności dwóm opozycyjnym siłom: seksowi i śmierci.

„Aby zbadać przyczyny życia, musimy najpierw uciec się do śmierci” zauważa Victor, a w swoim odosobnionym warsztacie lepszkiej kreacji –

lepiej, bo obscenicznie seksualnej – zbiera i składa je materiały, pochodzące „z prosektorium i z rzeźni” (s. 233).

W dalszym ciągu substytucji okazuje się, że zdobyta przez Victora wiedza o „przeraźliwej tajemnicy ludzkiej konstrukcji”, która sprowadza się do „tajemnicy seksu i śmierci”, transformuje go w figurę Ewy. Victor jako Szatan nie miał nic wspólnego z męskim byronicznym Szatanem z pierwszej księgi poematu Milтона, „był, na odwrót, dziwnie żeńskim Szatanem odrzutkiem, który zrodził Grzech” (s. 233). Gilbert tworzy analogię pomiędzy somatycznymi symptomami lęku przed autorstwem u kobiet pisarek a somatycznymi symptomami u Szatana-Victora. Pomiędzy tożsamymi niepokojami, które dotyczyły „zdeformowanych dzieł”, „literackich aborcji i poronień”.

Sataniczny Victor i Ewa spokrewniają się w swojej prokreacji i w niepokoju tworzenia. Adamiczny Victor jest kobiecy – jak Ewa. I jak Ewa podlega pokusie intelektualnego pożywienia – wiedzy. Victor-Adam jest też Victorem-Ewą i rodząc olbrzymiego potwora,

odkrywa, że nie jest Adamem, ale Ewą, nie jest Szatanem, ale Grzechem, nie jest osobnikiem męskim, ale kobietą? Jeśli tak, to wydaje się prawdopodobne, że to, co ta decydująca część *Frankensteina* naprawdę pokazuje, jest historią odkrycia przez Ewę nie tego, że musi upaść, ale że będąc stworzona kobietą, jest upadła, że kobiecość i upadek [*femaleness and fallenness*] są w istocie synonimami (s. 234).

Victor odkrywa, że jest „autorem” potwora, który jest mordercą, że sam jest zdolny do horroru seksu, śmierci i lepiej kreacji, że sam jest potworem. Odkrywa, że jest upadły. Jak Ewa.

Z tego powodu – skoro *Frankenstein* jest historią upadku kobiety, opowiedzianą przez, faktycznie, potulną na pozór córkę jakiemuś surowemu „ojcu” – narracją potwora zanurzona jest w sercu powieści jak i sama tajemnica tego upadku (s. 235).

Gilbert akcentuje wagę chwytu literackiego Mary Shelley, jakim jest wprowadzenie monologu potwora („*Frankenstein's*« most striking technical »tour de force« – s. 235). Pozwala on bowiem, przynajmniej na chwilę, usunąć w cień lokowanego na pierwszym planie naukowca i ujawnić samoświadomość potwora: zaprezentować jego „filozoficzną medytację” nad swym przyjściem na świat i przedstawić kontestację faktu, czy to coś – czyli on sam – ma ochotę być „lepką masą, ruszającą się i mówiącą” (s. 236).

Cały czas pamiętając o zadaniu śledzenia związków z *Rajem utraconym*, Gilbert nie rezygnuje równocześnie z komentarza „biograficznego”. Stąd

też sytuując potwora bliżej Miltonowskiego Szatana – ze względu na symptomatyczną wściekłość, wyobcowanie, nadludzką siłę – niż Adama, którego wydaje się raczej parodiować, ostatecznie stwierdza jego „intelektualne podobieństwo bardziej do swojej autorki niż do swojego »autora«” (s. 237), albowiem „męski potwór Victora Frankensteina może w rzeczywistości być kobietą w przebraniu” (s. 237). Owe podobieństwa tropi Gilbert w szerokim spektrum okoliczności: lektury potwora były lekturami Mary Shelley (*Cierpienia młodego Wertera*, *Żywoty Plutarcha*, *Raj utracony*) i każda z nich, zarówno dla kobiety autorki, jak i dla potwora, musiała wydawać się lekcją na temat dominacji mężczyzny w społeczeństwie. Wydaje się, że Mary Shelley – notuje Gilbert – „znalazła we własnym doświadczeniu odpowiedni model dla trudnej sytuacji potwora” (s. 238). Chodzi w szczególności o – jak napisał James Rieger we wstępie do powieści – „unikalną wiedzę, jak to jest urodzić się poza historią [*free of history*]”⁸⁵. Owo doświadczenie pisarki filtrowało się przez lekturę *Raju utraconego*. Tak jak Mary Shelley uporczywie poszukiwała osobistej historii – historii swego pochodzenia – tak poszukuje jej z równą determinacją potwór, odbijając zarazem ciekawość Ewy. Z Ewą łączy potwora samotność i milczenie (Adam rozmawia przecież z innymi istotami), a także zazdrość, która skłania kobietę do zjedzenia jabłka.

Równocześnie, z tą samą pewnością, z jaką moralna deformacja Ewy jest usymbolizowana w fizycznym zdeformowaniu [*malformation*] potwora, fizyczna brzydota potwora przedstawia jego społeczną nieprawomocność, jego bękartstwo, jego bezimiennność. [...] sam jest tak bezimienny, jak jest bezimienna kobieta w patriarchalnym społeczeństwie, jak bezimienną mogła czuć się niezamężna, będąca w nielegalnej ciąży, Mary Wollstonecraft Godwin, kiedy pisała *Frankensteina* (s. 241).

Gilbert wyraźnie fascynuje proces „przekładu” osobistych – fantazmatycznych – obsesji Shelley na literacką – ufantazmowaną – figurę potwora. Oczywiście, owa fascynacja badaczki znajduje wsparcie w, co prawda niewyartykułowanych, choć presuponowanych, założeniach, o których już była mowa, dotyczących przekładu doświadczenia na metafory tekstu. Stąd też obcujemy z błyskotliwym rozpoznaniem, którego wagę docenia zapewne zwolennicy zaprezentowanej tu „biograficznej” strategii lektury. Skoro Mary Shelley doświadczała podobnej jak potwór bezimienności – jej imię i nazwisko brzmiało identycznie jak jej matki: Mary Wollstonecraft Godwin, która dając jej życie, umarła,

⁸⁵ J. RIEGER: *Introduction*. In: M. SHELLEY: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* [the 1818 Text]. Ed. J. RIEGER. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1974, s. XXX; S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic...*, s. 238.

Skoro było tak, to mogła spekulować, że może jej własna potworność, jej mordercza nielegalność polegała na tym, że ona jest – jak twór Victora Frankenstein – jakąś reanimacją zmarłego, rodzajem zgalwanizowanego ciała, które w sposób ironiczny powstało z czegoś, co powinno być „kołyską życia”. [...] ten pozbawiony matki potwór jest w końcu zrobiony z ciał umarłych, z okropnych części znalezionych na cmentarzach (s. 242).

A jeśli Mary Shelley była potworem – „w takim razie jej ukryta, podziemna matka musiała nim być także” (s. 244). A gdyby była Ewą Miliona, to zarówno jej matka, jak i ona sama musiałyby abdykować z dążenia do definiowania własnego „ja” – również w swej macierzyńskości – i przystać na rolę „matki rasy ludzkiej”. Potwór też ma problemy: rozdarty pomiędzy wstrętem do „jedynej »matki«, jaką kiedykolwiek miał – Victora Frankenstein” (s. 244), a fantazją, zasugerowaną przez miniaturę „anielskiej matki” Victora – Caroline Beaufort Frankenstein. Jest jeszcze figura powieściowa samobójczej matki, Marie – stworzona przez matkę pisarki (*Marie, or the Wrongs of Woman*, 1797) – której gasnący wzrok przywołuje jej zamordowane dziecko.

W zupełności bolesna ambiwalencja *Frankenstein*a wobec matek i mumii jest w jakimś sensie odpowiedzią na rozdzierające spoziewanie *Marie* – zza grobu, mogłoby się wydawać – w kierunku córki (s. 246).

Mamy więc – konkluduje Gilbert – dwie figury kobiece: „grzeszną, pozbawioną macierzyństwa Ewę i tę, przeciw której zgrzeszono, pozbawioną córki Marię, obie będące paradygmatami bezsilnego wyobcowania kobiety w męskim społeczeństwie”, mamy też „dwie wojujące groteski, odległe i archetypowe figury”, czyli Frankenstein i potwora, niczym Boga i Adama „poczętego przez Szatana” (s. 246).

Teraz jednak, z naszym znacznie bliższym kompletności zrozumieniem dziwnej i zadziwiającej perspektywy, jaką przyjęła Mary Shelley jako „córka Miliona”, widzimy, że byli oni Ewą, cały czas Ewą (s. 246).

Ewą, której „odmówiono prawdziwego miejsca w historii” (s. 247).

2.4.4. Emily Brontë: *Wichrowe wzgórza*

Gilbert wprowadza nas w interpretację *Wichrowych wzgórz*, zapisując listę analogii i różnic między powieścią Emily Brontë a *Frankensteinem*. Zestawiając obie książki, uaktywnia lekturę z rzadka przez krytykę praktykowaną. Wyraźne różnice dotyczą kwalifikacji gatunkowych: powieść

Shelley „jest enigmatyczną fantazją metafizycznego horroru”, zaś romans Brontë – „enigmatycznym romansem metafizycznej namiętności” (s. 249). Różne jest także ich feministyczne „uposażenie”:

Shelley wyprodukowała aluzyjny, romantyczny i „męski” tekst, w którym losy podrzędnych kobiecych postaci wydają się całkowicie zależne od czynów rzekomo męskich bohaterów czy antybohaterów. Brontë wyprodukowała bardziej realistyczną narrację, w której „potępiony [*perdurable*] głos okolicy”, wedle określenia Nelly Dean przez Marka Schorera, zapoznaje nas ze światem, gdzie mężczyźni walczą o względy pozornie uduchowionych i niezależnych kobiet (s. 249)⁸⁶.

Podobieństwa dotyczą szerszej ramy gatunkowej: obie powieści należą do literatury „popularnej” (thriller i romans), chociaż posiadają skomplikowaną strukturę palimpsestu – ich powierzchnie „zasłaniają”: i „ontologiczne głębokości”, i literackie aluzje, i trzymaną „na uwięzi” ekspresję autorskiego gniewu. Obie odwołują się do romantycznego sposobu prowadzenia narracji: gawędy (*story-telling*), ironicznych napięć między różnymi perspektywami, między opisywaną historią a skrytą intencją autora. Obie przytaczają „dowody na piśmie” – listy, dzienniki, obie koncentrują uwagę na książkach i lekturach.

Gdy Gilbert rejestruje podobieństwa strukturalne powieści, to – zgodnie ze swoją „metodą” – natychmiast znajduje dla nich uzasadnienie w tożsamości doświadczeń obu pisarek: odsłania wspólnotę ich biografii literackich, duchowych, intelektualnych, wspólnotę doświadczeń dzieciństwa, jego niepokojów i fascynacji. I chociaż siostry Brontë „osadzone były na peryferiach XIX-wiecznej literackiej kultury”, a Mary Shelley zamieszkiwała jej Byronowsko-Godwinowskie centrum, to wszystkie miały swoich – mniej lub bardziej znanych – „literackich rodziców”, wszystkie też docierały do rzeczywistości poprzez „mediatyzujące działanie książek”. Wszystkie doświadczały realnego i „literackiego” sieroctwa.

Jak *Frankenstein*, z podkreślanym przezeń sieroctwem i żebranią, jest książką bez matki [*motherless book*], tak wszystkie powieści sióstr Brontë zdradzają silne poczucie braku matki [*motherlessness*], sieroctwa, ubóstwa (s. 251).

Gilbert – konkludując – powraca do zanotowanych wcześniej, zasadniczych różnic, tym razem dotyczących literackich odpowiedzi obu pisarek na epopeję Milтона:

⁸⁶ M. SCHORER: *Fiction and the Analogical Matrix*. In: E. BRONTË: *Wuthering Heights*. Ed. W.M. SALE, Jr. New York, Norton, 1972, s. 376.

[...] jeśli Shelley była córką krytyka Milтона, to Brontë była córką wielbiiciela Milтона. [...] Shelley wybrała powtórzenie i potwierdzenie mizoginiistycznej historii Milтона, podczas gdy Brontë wybrała jej korektę. Faktycznie, najpoważniejszą sprawą, którą podzielała *Wichrowe wzgórza* i *Frankenstein*, jest sprawa *Raju utraconego*, a ich najgłębsza różnica tkwi w ich podejściu do mitu Miltonowskiego. Gdzie Shelley była posłuszną córką Milтона, opowiadając od nowa jego historię, żeby ją wyjaśnić, tam Brontë była zbuntowanym dzieckiem poety, radykalnie rewidując (a nawet odwracając) kategorie jego mitycznej narracji (s. 252).

Chociaż Gilbert rejestruje brak obecności Milтона w *Wichrowych wzgórzach*: w powieści nie wspomina się o jego eposie, nie odwołuje się do jej struktury, tak jak miało to miejsce w przypadku *Frankensteina*.

Możemy faktycznie spekulować – powiada badaczka – że nieobecność Milтона sama jest jakąś obecnością, tak boleśnie opowieść Brontë utkwiała w miejscach i osobach z jego wyobraźni (s. 253).

I właśnie ze względu na relacje z *Rajem utraconym* badaczka szkicuje wariantywne lektury, nowe i te, które były już sugerowane przez krytyków. Na pytanie o to, czym jest powieść Brontë, padały różne odpowiedzi: „jest o niebie i piekle”, Szatan w niej jest Szatanem Milтона – prototypem byronicznego bohatera, powieść mówi o upadku, który ma niewątpliwie Miltonowskie podteksty. Katarzyna określa siebie jako emigrantkę i wygnankę, wskazując na archetypy tych doświadczeń w opowieści o upadku Adama, Ewy i Szatana. Czy ów upadek dotyczy tylko Katarzyny, czy także Heathcliffa, czy upadły jest świat *Wichrowych Wzgórz* czy świat Drozdowego Gniazda?

Tematy i figury tej powieści (niebo, piekło, szatan, upadek, mistyczna polityka, metafizyczny romans, sieroctwo i kwestia pochodzenia) każą myśleć o buntowniczej rewizji „centralnej opowieści Milтона i całej kultury Zachodu”, o podszytej buntem historii o „upadku kobiety i jej jaźniowego cienia, Szatana” (s. 255).

Ten upadek, mówi Brontë, nie jest upadkiem *do* piekła. On jest upadkiem z „piekła” do „nieba”, nie upadkiem w nielaskę [*from grace*] (w religijnym sensie), ale upadkiem we wdzięk [*into grace*] (w kulturowym sensie). Co więcej, dla upadającej bohaterki jest to raczej strata Szatana niż Boga, co sygnalizuje bolesne przejście od niewinności do doświadczenia. [...] ten stan bycia, który chrześcijaństwo nazywa „piekłem”, jest wiecznie, energetycznie rozkoszny, gdy stan zwany „niebem” jest surową hierarchią (s. 255).

Gilbert akcentuje ten aspekt powieści Brontë, który był pomijany: jej „rewizjonistyczny mistycyzm” lokuje w kontekście polityki i feminizmu, przyglądając się wnikliwie *Wichrowym wzgórzom* jako powieści „produkującej mit”. Zazwyczaj „użytkownicy” i przepisujący mitycznych opowieści, jak Henry James, James Joyce czy Virginia Woolf, wykorzystują „materię” mitu, aby ustrukturuować własne powieści. Brontë zaś „używa” nowatorskiej formy powieści, aby uwiarygodnić mit:

[...] feministyczna siła przekonywania tego mitu pochodzi nie tylko z jego śmiałych poprawek Milтона, lecz także z faktu, że stanowi on odmienną XIX-wieczną odpowiedź na pytanie o pochodzenie: to mit o tym, jak powstała kultura, a w szczególności, jak pojawiło się XIX-wieczne społeczeństwo, opowieść o tym, skąd przyszły stoliki do herbaty, sofy, krynoliny i domostwo podobne do Haworth (s. 256–257).

To ambicje zawarte w tym micie nadają *Wichrowym wzgórzom* „zagadkową samokontrolę *misterium*”, choć jego drugim obliczem jest „prozaiczność” mitu o krynolinach (s. 257).

W tym miejscu, na początku, niby przypadkiem, pojawia się odwołanie do *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa, mówiącego o doskonałym połączeniu wierzeń duchowych i codzienności u Indian Bororo. Potem okaże się, że cała lektura *Wichrowych wzgórz* przez Gilbert dyskretnie odnosi się do *Le cru et le cuit*, które będzie przywołane w samym jej środku (s. 273–274), przy okazji opozycji *Wichrowych Wzgórz* (surowe) i *Drozdowego Gniazda* (gotowane), i na końcu, w podsumowaniu interpretacji, gdzie zostanie przeprowadzona paralela między fabułą powieści Brontë a indiańską opowieścią *Żona Jaguara*, z zacytowaniem komentarza antropologa. Krótko mówiąc, teza o powieści „produkującej mit” zostanie, by tak rzec, gruntownie, choć nie bez pewnej ironii, skonsultowana z antropologią strukturalną.

Gilbert odnajduje znamiona piekła wśród mieszkańców *Wichrowych Wzgórz*. Nie tylko retoryka, opisująca tę przestrzeń, ale także zamieszkujące ją postaci „zwyyczajne i niezwyyczajne – dzikie, zwierzęce”, również relacje między nimi, wyrażające przemoc i nienawiść, składają się na obraz piekła, ale nie tego zobrazowanego przez Milтона. Miltonowskie piekło jest zhierarchizowane, w piekle *Wichrowych Wzgórz* panuje chaos.

W tym świecie unia łączy tylko Katarzynę i Heathcliffa. Unia szczególnie, każde z nich bowiem stanowi rodzaj dopełnienia dla drugiego. Ma ona szczególną wagę dla Katarzyny, albowiem Heathcliff „stanowi jej alternatywne »ja« bądź sobowtóra” (s. 265) – „ja”, które obdarza „buntowniczą energią”, pozwalającą jej wyrażać rozliczne sprzeczności wobec „parodystycznej, patriarchalnej religii, jakiej broni Józef” (s. 266), a tym samym wobec

ojca i jego zakazów. Początek „upadku” Katarzyny wiąże Gilbert ze śmiercią jej ojca i z powrotem do posiadłości jej brata Hindleya i jego żony. Surowe „porządki” brata – nowego patriarchy – mają na celu korygować „dzieci natury”.

Wraz z przemieszczeniem bohaterki w przestrzeń Drozdowego Gniazda (na czas leczenia rany Katarzyny) rozpoczyna się – wedle Gilbert – faza rozwoju *Bildungsroman*. Kobiecej wersji *Bildungsroman*. Gilbert akcentuje znamieny jego początek. Atak buldoga na Katarzynę, krwawiąca kostka dziewczyny, stanowią metaforę, która, wedle wykładni freudowskiej, może wskazywać, że Katarzyna została „jednocześnie wrzucona z impetem w dorosłą seksualność oraz wykastrowana” (s. 272). Symbolicznie rzecz ujmując, została pozbawiona niezależności, wolności, władzy, możliwości kontroli swego losu. I owa społeczna kastracja zrównywałaby los Katarzyny z losem innych kobiet. W domu Lintonów zostaje poddana „złowrogemu dla niej rytuałowi inicjacji”: karmi się ją „obcą dla niej strawą”, myje się jej stopy, uładza włosy. Odseparowana od Heathcliffa – traci swą moc, swoje silne, dzikie „ja”. Przestrzeń Lintonów oznakowana jest przez reguły patriarchy. Stąd też Katarzyna musi w procesie edukacji wyjść z „dzikości” (stanu „natury”) i wejść w kulturę: stłumić niepohamowane impulsy, ograniczyć energię. Edukacja kobiety była parodiowana w powieści Jane Austen *Northanger Abbey*, której bohaterka, Catherine Morland, jest imienniczką bohaterki *Wichrowych wzgórz*, tymczasem u Brontë edukacja jest koszmarem, rodzajem „Kafkowskiej kolonii karnej”.

Choć edukowana jest rzekomo Katarzyna, to chodzi faktycznie o Heathcliffa – jej buntownicze alter ego, jej bat, jej *Id* – wygnane do celi więziennej (s. 275).

Jest ukarany, izolowany na mansardzie i głodzony. Jednakże – wskazuje Gilbert – „jego głód dosłowny symbolizuje jej straszliwszy, bo niebezpieczniejszy głód duchowy” (s. 275–276). Heathcliff nie traci poczucia integralności własnego „ja”, Katarzyna zaś świadoma jest własnego rozbicia (*fragmentation*).

Tak jak triumfalne odkrycie siebie [*triumphant self-discovery*] jest najwyższym celem męskiego *Bildungsroman*, tak lękowe zanegowanie siebie [*anxious self-denial*], sugeruje Brontë, jest ostatecznym produktem kobiecej edukacji (s. 276).

I właśnie zachwiane poczucie tożsamości kieruje Katarzynę ku Edgarowi Lintonowi: ku małżeństwu i „upadkowi”. Małżeństwo, wyjazd Heathcliffa, choroba – zapowiadają jej przyszłe nieszczęścia. I nawet powrót Heathcliffa powoduje „powrót pragnień jej prawdziwego »ja« bez odrodze-

nia jej wcześniejszych władz" (s. 280). Tym bardziej, że skonfrontowana zostaje z istotą prawdziwej patriarchalnej władzy męża. Gilbert odsłania, na czym polega mechanizm tej władzy. Wydawać by się mogło, że Edgar nie ma nic wspólnego z patriarchą.

Z pewnością wielu czytelników wprowadzała w błąd jego niemal przestylizowana anielskość (s. 280).

Jest sfeminizowany w kontraście z dzikim, brutalnym i silnym Heathcliffem. Ale, tak jak u Milтона, przypomina Gilbert,

władza Edgara zaczyna się wraz ze słowami, bo niebo jest zaludnione przez „Męskie duchy” [...]. Edgar nie potrzebuje silnego, konwencjonalnie męskiego ciała, ponieważ jego panowanie zawiera się w księgach, ostatniej woli, testamentach, wynajmach, tytułach, dokumentach rentowych, językach, we wszystkich tych parafernaliach, za pośrednictwem których patriarchalna kultura jest transmitowana z jednej generacji do następnej (s. 281).

O ile rolę Edgara wobec Katarzyny można określić Freudowskim terminem *Superego*, to rolę Heathcliffa jako „jej pragnące i dziecięce *Id*” (s. 281). W przestrzeni Drozdowego Gniazda zwycięża *Superego*. W bezsilnym buncie przeciw jego prawom Katarzyna głodzi się i oddaje we władzę szaleństwa. Zamknięta w pokoju nadaremnie oddaje się „niezdrowym poszukiwaniom swego utraconego prawdziwego »ja«” (s. 284) i opłakuje unię z Heathcliffem. W malignie wraca na wrzosowiska do Wichrowych Wzgórz. Ale – jak interpretuje ten fragment Gilbert – „podróż w śmierć jest jedynym wyjściem” dla kobiety „złapanej w krzywe zwierciadła patriarchatu” (s. 284). „Katarzyna kapituluje”, jej „strajk głodowy” wynika z bezsilności i wściekłości (Brontë skatalogowała bogate konotacje głodzenia się bohaterki i kobiet jej stulecia: społeczne, psychologiczne, fizjologiczne).

Gilbert akcentuje fakt, który umknął uwadze krytyków, mianowicie, że Katarzyna w scenie szału, która poprzedza jej izolację i „zamknięcie” w pokoju, jest w ciąży. Jej anoreksję czyta jako „odpowiedź lękową na nieunikniony niepokój ciężarnej, że została zamieszкана przez potwora, na groźbę z powodu zniewolenia przez prawa gatunku i zredukowania do narzędzia procesu życiowego” (s. 286). Tym bardziej, że Katarzyna uznaje swoje dziecko za splodzone przez nieznanego. Brontë – notuje Gilbert – pisząc o ucieczce Katarzyny przed macierzyństwem, „poprawia” znacząco Milтона, „parodiuje go sekretnie, nawet jeśli nie obala całej jego historii” (s. 286). W *Raju utraconym* Ewa zostaje „matką rasy ludzkiej”. I pomimo „okropnego emblematu macierzyństwa”, jakim Grzech ją oznakował, należy je traktować jako przynoszące honor. Tymczasem Katarzyna w czasie

porodu umiera. Tym samym – wnioskuje Gilbert – „odmawia bycia »matką rasy ludzkiej«, ale zarazem anihiluje obie Katarzyny: dziką diablicę z Wichrowych Wzgórz i bardziej potulną, ukulturowioną Katarzynę z Drozdowego Gniazda.

Gilbert próbuje uchwycić znaczenia powieści, zestawiając jej dwie części. Przy czym część drugą, po śmierci Katarzyny, traktuje jako alternatywną wersję pierwszej. Stąd też skupia uwagę na postaciach, które powtarzają swój prototyp – w postaci Katarzyny – albo także stanowią jego parodię.

Losem Izabeli – siostry Edgara i żony Heathcliffa – jest „upadek”. Ale Izabela „upada” „z Drozdowego Gniazda do Wichrowych Wzgórz, z »nieba« do »piekła«, w dokładnie przeciwnym kierunku niż Katarzyna” (s. 287). Izabelę różni od Katarzyny wychowanie, a także „seksualne uspołecznienie” (respektuje rozdział płci pomiędzy sobą a bratem). Stąd też, o ile Katarzyna „nie może łyknąć stawy kulturowej (lub niebiańskiej)”, jaką reprezentuje Drozdowe Gniazdo, o tyle Izabela „nie może trać surowej stawy natury” (s. 288), jaką oferują Wichrowe Wzgórze. Obie głodzą się i obie muszą być „zabite”. To los wszystkich kobiet – los wyznaczony przez spotkanie z mężczyznami.

Jak podobieństwo losów Izabeli i Katarzyny sugeruje, że „upadek” [*to fall*] i „zakochanie się” [*to fall in love*] są ekwiwalentami, tak *wędzidło* [*bridle*] lub *więzy małżeńskie* [*bridal hook*] stanowią trafne, kalamburowe metafory instytucji małżeństwa (s. 289).

Historia Nelly „zbieżna” jest z historiami Katarzyny i Izabeli. Ale ponieważ Nelly „odrzuca ich zaangażowanie, uniknęła też ich katastrof” (s. 290), czyli małżeństwa, bo jako służąca jest i nie jest w rodzinie. Gilbert ze szczególną uwagą przygląda się jej, ponieważ Nelly została wypromowana przez Charlotte Brontë na postać „zdrową i macierzyńską” (w przedmowie Charlotte broniła powieści siostry przed zarzutem, że dominują w niej „perwersyjna namiętność i namiętna perwersja”). Nelly zajmuje uprzywilejowane miejsce narratora – opowiada historię i może „użyć aktu opowiadania tej historii, by się samej bronić przed podobnymi pułapkami” (s. 291), posiada niebywałą literacką świadomość – stąd nie jest podatna na wpływy literackich, modelujących scenariuszy: „[...] jedno po drugim odstępcy [*deviants*], którzy usiłowali zreformować jej opowieść – Katarzyna, Heathcliff, nawet Izabela – umierają, a Nelly ocaleje” (s. 291). Rzecz w tym, że Brontë „nie pisze rewolucyjnej polemiki, lecz mit o pochodzeniu” (s. 292), który opowiada kucharka, co jest odczytane przez badaczkę jako przywołanie Milтона, który – przypomnijmy – wedle Shirley z powieści Charlotte Brontë pod tym samym tytułem, Shirley jakoś figurującej au-

torkę *Wichrowych wzgórz*, próbując zobaczyć pierwszą niewiastę, zobaczył swoją kucharkę. Brontë – stwierdza Gilbert – zapisując oryginalny mit o pochodzeniu, „decyduje się opowiedzieć swoją historię psychogenezy z ironią, słowami tej, która ocalała i pomagała *układać* tę historię [*make the story*]” (s. 292). Nelly jest pełna dobroci, pielęgnuje i karmi, „nie opowiada ona swoich historii po to, aby samej w nich uczestniczyć, aby konsumować tę emocjonalną strawę, jaką oferują, lecz po to, by stworzyć jakiś moralny posiłek, jakiś dydaktyczny jadłospis, który nakarmi przyszłe pokolenia mądrością” (s. 291). Nelly jest więc w tej roli „paradygmatyczną gospośią patriarchy”, „kobietą mężczyzny” (s. 291), „cenzurującym agentem patriarchy”; „w pewnym sensie Nelly Dean jest Miltonowskim widmem” (s. 292) – co oznacza, że przesłania kobietom ich punkt widzenia, że „czytając tekst Nelly, widzimy, co straciłyśmy, oczyma kucharki, która nas zamieniła w to, czym jesteśmy” (s. 292).

Katarzyna i Izabela, Katarzyna i Nelly. A Katarzyna i Heathcliff? Gilbert akcentuje ich komplementarność: Katarzyna jest „duszą” Heathcliffa, jego głosem, językiem, on zaś jest jej mocą, ciałem. Tracąc „duszę” po jej śmierci, skazany zostaje na dwuznaczny status bycia pomiędzy tym, co ludzkie i zwierzęce. Ale także pomiędzy męskością i kobiecością. Gilbert nie pierwszy raz odsłania genderową rozgrywkę, jaka toczy się w indywiduum. Wyrażnie fascynuje ją mieszanie cech genderowych, ich niestabilność, przemieszczenia. Stąd uwaga: „[...] na jakimś głębszym asocjacyjnym poziomie Heathcliff jest »kobietą«” (s. 294). Badaczka zdaje sobie sprawę z prowokacyjności takiej lektury postaci wyposażonej skądinąd w „byroniczny charyzmat seksualny”:

Powiedzieć, że Heathcliff jest „kobięcą”, to może zrazu brzmieć jak szaleństwo lub absurd (s. 293–294).

A jednak... na głębszym poziomie, „gdzie młodszy synowie i bękarty, i diabły łączą się z kobietami w buncie przeciw tyranii niebios, na poziomie, gdzie sieroty są kobiece, a dziedzice męscy, gdzie ciało jest kobiece, a duch męski, ziemia kobiega, niebo męskie, potwory kobiece, anioły męskie” (s. 294), Heathcliff jest kobietą. Jest jak kobiety, kiedy nie mówi, a „jazgocze”, jako bezimienny, cygan, wygnaniec z kultury. O ile Nelly jest „kobietą mężczyzny” – on jest, wedle wyrażenia Elaine Showalter, „męczyzną kobiety”,

męską figurą, na którą kobiega artystka projektuje pod przebraniem [*in disguised form*] własne lęki o własną płć i jej znaczenie w społeczeństwie. Rzeczywiście, jeśli Nelly Dean jest kucharką Milтона, Heathcliff ucieleśnia ten niedający się odrodzić [*unregenerated*] świat naturalny, któ-

ry musi zostać metaforycznie ugotowany czy uduchowiony, a zatem jakąś surową postać kobiecości, która, jak pokazuje Brontë, musi być poddana egzorcyzmowi, jeśli nie da się jej kontrolować (s. 294).

Jeśli Heathcliff ruguje spadkobierców Wichrowych Wzgórz, to działa jak mściciel, w imieniu natury przeciw kulturze: łamie patriarchalne prawa, delegalizuje kulturę. Ale jest mścicielem pobitym. Katy – wyedukowana przez patriarchat Edgara Lintona – nie przypomina swej matki Katarzyny. Jej nieposłuszeństwa, bunty są pozorne. Podczas gdy jej matka była dzieckiem dzikim, ona

obietuje zostać idealną wiktoriańską kobietą, której wszystkie cnoty splatają się w pewnym sensie z byciem: córką, żoną, matką. Skoro Nelly Dean była jej zastępczą matką, dosłownie zastępując oryginalną Katarzynę, nie dziwi rozwinięcie się u niej tych talentów (s. 299).

Nazywana przez Heathcliffa czarownicą, jest w istocie „domowym aniołem”. Jako żona Harentona (syna Lindleya i Franciszki) działa na rzecz przymierza z Heathcliffem. Jednakże przymierze, które owocuje lepszym poznaniem przez Heathcliffa siebie i swej przeszłości, wiedzie go, paradoksalnie, ku śmierci. Albowiem Heathcliff obsadził Harentona w roli innej od tej, którą wcześniej mu przyznawał: już nie widzi w nim ucieleśnienia swego „ja” z czasów młodości, ale „niepiśmiennego wygnańca” i syna „unii” z Katarzyną. Uznaje go za swego potomka.

Jest teraz rok 1802; Wzgórze – piekło – zamieniono w Gniazdo – niebo; i wraz z na nowo określoną, wznowioną, przywróconą historią patriarchalną wiek XIX może się naprawdę rozpocząć, wraz ze swoimi herbatkami, opiekuńczymi aniołami, guwernantkami i plebaniami (s. 302).

Historię w powieści można zapisać – sugeruje Gilbert – jako następujące po sobie wcielenia Katarzyny:

Istniała Matka Pierwotna [*original*] (Katarzyna), córka natury [...]. Lecz ta dziewczyna upadła, częściowo dlatego, że pożywiła się zatrutą, gotowaną strawą kultury. Rozpadła się na szalone lub zmarłe jażnie z jednej strony (Katarzyna, Heathcliff) i na drobniejsze, miłsze/szlachetniejsze jażnie z drugiej (Katarzyna II, Harenton). Dzikie, pierwotne jażnie znikły w naturze, tym perwersyjnie piekielnym niebie, co było ich domem. Te bardziej podatne na naukę i potulne jażnie nauczyły się czytać i pisać, i przemieściły się w ów upadły świat kulturowy bawialni i plebanii, Mil-tonowskie niebiosy, co są – z perspektywy Pierwotnej Matki – rzeczywistym piekłem. Ich przejście z natury do kultury zostało ułatwione przez serię nauczycieli, kaznodziejów, pielęgniarek, kucharek i wzorowych par

albo patriarchów (Nelly, Joseph, Frances, Lintonowie), z których większość stopniowo znika z tej historii (s. 303).

Właśnie w tych procesach ewolucji i cofania się ewolucji (*de-evolution*) dostrzega badaczka żywioł parodii zwróconej przeciw Miltonowi i jego wizji genezy.

Krytycy skłonni byli czytać podstawową dla powieści Brontë opozycję: natura/kultura, jako wersję *Pięknej i Bestii* albo *Księcia zmienionego w żabę*. Idąc za sugestią Bruno Bettelheima, należałoby w takim razie – mówi Gilbert – dopatrywać się tu strategii, która ma „pomóc słuchaczom i czytelnikom w asymilacji seksualności przez świadomość” (s. 303). Gilbert sugeruje jednak odmienną interpretację opozycji: natura/kultura, sięgając znów do Lévi-Straussa. Natura jest potrzebna Brontë jako „energetyczny surowiec dla kultury”, ale ów surowiec powinien być poddany obróbce: „[...] najpilniejszą potrzebą społeczną jest wyegzorcyzmowanie buntowniczo szatańskich, irracjonalnych i »kobiecych« przedstawicieli natury” (s. 303). Mityczna powtarzalność postaci w powieści, w trwałym porządku natura/kultura, każe myśleć o bliskości *Wichrowych wzgórz* i indiańskich mitów Lévi-Straussa. Stąd pojawia się, wspomniana już, paralela między powieścią a *Żoną Jaguara* (jednym z indiańskich mitów). Mówiąc najkrócej, poślubiona Jaguarowi (Heathcliff) żona (Katarzyna) przekazuje jego pożywienie i właściwości (natura), które Jaguar traci (żyjąc z indiańską rodziną: kultura), człowiekowi (Katarzyna II i Harenton). Żona staje się coraz bardziej zwierzęca, więc zabija ją babka (Nelly Dean). Jaguar odchodzi, słysząc coraz bardziej oddalający się ryk. Cytowany antropolog skupia się głównie na konieczności wyeliminowania żony, która zrobiła swoje, a jej trwanie wprowadzałoby niekorzystną wzajemność relacji natura/kultura.

Choć Lévi-Strauss nie omawia tej kwestii, powinniśmy to też zauważyć, że odległy ryk Jaguara sugeruje, że może on wrócić któregoś dnia: oczywiście, kultura musi być czujna wobec natury, *Superego* musi być cały czas gotowe na walkę z *Id* (s. 305).

Gilbert utożsamia „ton *Żony Jaguara*” z „tą powierzchnią [*surface*], którą Nelly Dean narzuca na opowieść Brontë”, antropolog i kucharka łączą się w „beznamiętnej rzeczowości” (s. 305). Tymczasem „intencja autorki jest namiętnie elegijna, co ukazuje referencyjna struktura *Wichrowych wzgórz*, charyzmat [pary] Katarzyna – Heathcliff i anty-Miltonowskie przesłanie książki” (s. 305). Tego była doskonale świadoma siostra autorki, Charlotte Brontë, czego dowodzi „feministyczny mistycyzm” *Shirley*, ale i jej przedmowa do książki siostry, posługująca się „dyplomatyczną ironią”. Tą samą ironią, z jaką Gilbert wykorzystuje Lévi-Straussowską armaturę (surowe/gotowane, natura/kultura), aby w konkluzji odczytać „elegijną intencję”

Emily Brontë. Oto (cytowane w *The Madwoman...*, s. 305) słowa Shirley w odpowiedzi na zdanie Karoliny („powinnyśmy iść do kościoła”):

Nie, Karolino, zostanę tu z moją matką Ewą, w tych dniach zwaną Naturą. Kocham jej nieśmiertelne, potężne istnienie! Niebiosa mogłyby zblednąć przed jej czołem, kiedy upadła do raju; wszystko jednak chwalne na ziemi wciąż sieje blask⁸⁷.

2.4.5. Charlotte Brontë: *Profesor*

Gilbert i Gubar odnotowują związki pisarek z tradycją literatury zarówno kobiecej, jak i męskiej. Ich strategia interpretacyjna uaktywnia zatem sieć koneksji literackich, co odróżnia ją od praktyki czytania, którą reprezentuje na przykład Annette Kolodny, skupiając swą uwagę na wewnętrznym ustrukturuwaniu tekstu i na konfrontacji jego własnych kodów (anty-cypujących lekturę genderową) z czekającymi dopiero na odzyskanie w lekturze feministycznej kodami kulturowymi. Jednakże, gdy Gilbert wskazuje na wpływy Wordswortha, Coleridge’a, Scotta, Byrona, na metaforę Charlotte Brontë, to czyni to tak, aby natychmiast odczytać w metaforach ślady jej płciowej sygnatury.

Gilbert postrzega twórczość Charlotte Brontë jako skupioną głównie na artykulacji kobiecych fantazji o wyzwoleniu. Jej powieści prezentują różnorodne warianty jednej postaci kobiecej, „złapanej w pułapkę”, uwięzionej literalnie albo metaforycznie, która śni, marzy albo projektuje realne drogi ucieczki. Charlotte Brontë opowiada jedną ze swych obsesyjnych historii zamknięcia i wyzwolenia w „pseudomęskim *Bildungsroman*” (s. 315): *Profesorze* (*The Professor*, 1846, publ. 1857). I chociaż byroniczne, ironiczne komentarze w tej powieści świadczą o romantycznym buncie, a nawet wściekłości autorki, to jednak fakt, iż narrator jest płci męskiej,

sugeruje pewną, podjętą przez kobietą pisarkę, próbę zobiektywizowania widzenia historii, jaką opowiada, aby wypłatać z jej fabuły osobiste fantazje i ostudzić „rozpaloną atmosferę” życzeniowych spełnień (s. 315).

I jest to – ocenia Gilbert – mankament tej powieści Charlotte, której narracji w męskim przebraniu „z pewnością brakuje wyraźnej bezpośredniości i intensywności wyznania” (s. 315–316), z jaką mamy do czynienia, gdy narratorem jej historii jest kobieta. Zastosowaną przez Charlotte Brontë strategię opowiadania Gilbert określa jako „transpisanie” (*trans-writing*)

⁸⁷ Ch. BRONTË: *Shirley*. London, Penguin Classics, 1974, s. 316.

(s. 316), z wyraźną aluzją do transwestytyzmu. Jeśli XIX-wieczne kobiety pisarki odwoływały się do męskiej mimikry (*male mimicry*), albo wcielania się w mężczyznę (*male-impersonation*), to transpisanie Brontë, polegające na „równoczesnym wprowadzaniu i unikaniu [*enactment and evasion*] własnych impulsów buntowniczych” (s. 316), było jedną z prób rozwiązywania niepokojów kobiecego autorstwa.

Poza faktem, że oba są sposobami na rozwiązanie lęków literackich, możliwe wydaje się wszak i to – zaznacza Gilbert – że transpisanie i wcielanie się w mężczyznę mają jeszcze głębsze powiązania. Po pierwsze, kobieta pisarka, która może cofać się przed świadomością kobiecą oceną swej kobiecej słabości w społeczeństwie męskim, może o wiele łatwiej dokonać takiej oceny, wchodząc w rolę swego męskiego wcielenia. Czyli, udając, że jest mężczyzną, może siebie widzieć tak, jak widzi ją kluczowy i wszechmocny Inny. Co więcej, wcielając się w mężczyznę, może pozyskać męską władzę nie tylko po to, by ukarać własne zakazane fantazje, ale by też rozegrać je w działaniu [*act them out*] (s. 316–317).

Narrator *Profesora* William Crimsworth jest – wśród biernych i lalkowatych kobiet – obsadzony w dziwnej, bo androgynicznej roli. Z jednej strony uosabia konwencjonalną męskość: w poglądach na temat kobiet, a także w projekcjach kobiet jako obiektów swego pożądania, z drugiej strony jest „wydziedziczony i osierocony, niczym kobiety w męskim społeczeństwie” (s. 319). Jest kobiecy również w swych reakcjach ucieczki od zamknięcia czy uwięzienia.

Gilbert sytuuje *Profesora* w kontekście powieści epistolarnej Richardsona. Ale nie tyle istotne jest dla niej pokrewieństwo gatunkowe, ile pokrewieństwo tematyczne. Brontë traktuje pisanstwo Richardsona jako obiekt aluzji, skoro autor *Pameli* funkcjonował wśród kobiecych czytelniczek jako twórca dydaktycznych wizerunków kobiecych postaci. „Teraz, przybierając maskę Crimswortha, Brontë chciała, zdaje się, nowej oceny przykładowego Richardsonowskiego obrazu młodych dam jako aniołów” (s. 318). Jej narrator parodiuje męskie idealizacje kobiet, przedstawia pensjonarki w karykaturze. Uznając siebie za „nauczyciela tajemnicy kobiecej tożsamości” (s. 322), za uosobienie wiedzy o tym, kim jest kobieta, namiętny *voyer*, który miał nadzieję „ogłądać anioły i ich raj” (s. 321), zmienia swój punkt widzenia na osobowość pensjonarek. Klasyfikuje dziewczęta, odwołując się do relacji potwór/niewolnik (w książce *Dziwne losy Jane Eyre* – powstałej rok później – uaktywniona zostaje para: anioł/potwór). Kobieta postrzegana jest bowiem jako

kreatura służalcza i „zdeprawowana umysłowo”, bardziej niewolnik niż anioł, bardziej zwierzę niż kwiat. I – jak sugeruje książka, nawet jeśli

Crimsworth/Brontë nie – jest taka dlatego, że jej zadanie w społeczeństwie patriarchalnym polega na staniu się taką kreaturą (s. 322).

Gilbert konfrontuje dwie postaci: androgynicznego w swoim świecie Williama i postać Frances – „osieroconej sawantki”, także androgynicznej, ponieważ jest artystką. Frances czytana jest jako postać tożsama z Brontë: w buncie przeciw społecznej hipokryzji, w sposobie analizy w poemacie *Jane* autorstwa Frances, w relacji pomiędzy mistrzem/mężem a uczennicą/żoną. Historia Frances i Charlotte splata się w wywodzie Gilbert; obie opowiadają o miłości do swego mistrza (Brontë do Hégera, Frances do Williama), o samotności i o odmiennych – kobiecych i męskich – drogach do sukcesu.

Akcentowana przez Gilbert, a wyjęta z „języka” Frances, metafora: „tajemnicza, skryta rana” (s. 330), która zawsze towarzyszy świadomości bohaterki, mierzącej swoje „tętno ambicji” (s. 330), ulokowana zostaje w szerokim spektrum konotacji.

Ambicja kobiety artystki, sugeruje Brontë, może prowadzić jedynie do żalu, do nieuniknionego oddzielenia od mistrza – czyli od literackiej tradycji, która wspierała jej wysiłki, niekiedy wynagradzając je, niekiedy dawkując jej Wordswortha – i do świadomości jej własnego ukrytego poczucia nieodpowiedniości w porównaniu z pełną odpowiednością i mistrzostwem świata męskiego. Krwawiąca rana jest, oczywiście, standardowym Freudowskim symbolem kobiecości, przedstawiającym zarówno kobiecą płodność, jak i pozorną niedoskonałość jej ciała. Ale Brontë tak eksponuje jej znaczenie, że w „Jane” symbolizuje nie tylko kobiecą fizjologię, nie tylko krwawiące, niedoskonałe ciało kobiety, ale jej ból głowy, jej zranioną i wywłaszczoną wyobraźnię (s. 330).

Charlotte Brontë, tak jak pisarki od Anne Finch po Mary Shelley i Emily Brontë, podnosi kwestię kobiecego „upadku”. Ale przedstawia go wedle własnej inwencji: „Jane” postrzega „edukatora, który w pewnym sensie przygotowywał jej »upadek«, nie jako winnego, wydziedziczającego Boga, ale jako jakiegoś przybranego, osłaniającego tarczą ojca, schronienie i dom” (s. 330). Tymczasem Crimsworth zostaje profesorem i patriarchą, a Frances jako pani Crimsworth skazana jest na rozwijanie „schizofrenicznej osobowości” (s. 331): surowa dyrektorka za dnia, a wieczorem karana przez męża żona, karana za opór.

Lecz mówić o *Profesorze* jedynie w kategoriach ról i represji, znaczyłoby, w pewnym sensie, trywializować osiągnięcie młodej powieściopisarki w jej pierwszej pełnowymiarowej książce. [...] Równocześnie przecież musimy dostrzec, że choć niekompletni w większej partii książki,

obydwoje, Crimsworth i Frances, walczyli (bardziej od większości postaci Austen) o znalezienie takiego miejsca, gdzie mogliby być w pełni sobą. [...] „prawdziwego domu”, ziemi, na której pełnia [*wholeness*] jest możliwa dla nich oraz dla ich stwórczyni, kraju [...] „dalekiego jak zdrowie” (s. 335).

2.4.6. Charlotte Brontë: *Dziwne losy Jane Eyre*

Dziwne losy Jane Eyre (*Jane Eyre*, 1847) interpretuje Gilbert, odnajdując dla powieści, albo też dla jej fragmentów, nowe pokrewieństwa genologiczne. Tradycja lekturowa utrwaliła myślenie o powieści jako o *exemplum* „moralnego gotyku”, „udomowionego mitu”, jako o córce *Pameli* i ciotce *Rebeki*, jako o „archetypowym scenariuszu” spotkania byronicznego bohatera z muzą ponurego domostwa. Krytycy wskazywali także na niezwykłą zdolność powieści do kreowania mitów, na bogactwo jej wyobraźni. Gilbert akcentuje przeoczenia: „niepokojącą rewolucję” (s. 337), feministyczny wymiar powieści, dotyczący równych praw kobiet, jej moc, która – zgodnie z przywołanym rozpoznaniem krytyka – wynika ze zmitologizowanego starcia Jane Eyre z męską seksualnością. O ile jednak krytycy podkreślali „pychę i gniew bohaterki”, jej stłumioną wściekłość i seksualność, wagę relacji pomiędzy Rochesterem i Jane, o tyle Gilbert wyjmuje z tła powieściowych postaci „wariatkę na strychu” i lokuje ją w samym sercu powieściowego dramatu. Tym samym kwalifikuje *Dziwne losy Jane Eyre* jako „prawdziwie kobiecy *Bildungsroman*”, w którym „najważniejszym starciem [...] nie jest starcie Jane Eyre z Rochesterem, ale z jego szaloną żoną Bertą” (s. 339).

W tej powieści Charlotte Brontë, podobnie jak i w innych, badaczka odnajduje metafory społecznego uwięzienia (czerwony pokój – paradygmat wszelkich uwięzień Jane Eyre), z którego heroina próbuje się wyzwolić, fantazując o ucieczce przez zagłodzenie się na śmierć albo w szaleństwo.

Śledząc powieściowe aluzje, Gilbert wskazuje na istotne historycznoliterackie konteksty: przemieszczenia Jane Eyre, od Pani Reed, przez pensję Pana Brocklehursta, do Thornfield Rochester, stanowią dla niej wyraźne nawiązanie do Bunyanowskiego „pielgrzyma”. Tak jak *Wędrowka pielgrzyma* (*The Pilgrim's Progress*, 1678, 1684) stanowi przede wszystkim metaforę podróży do wewnątrz „ja”, podobnie taką wewnętrzną podróż odbywa Jane Eyre. Jednakże jej droga – jak twierdzi Gilbert – biegnąca przez biblijne ciernie („doświadczenie Thornfield, gdzie jest ona biblijnie ukoronowana cierniami” – s. 347) „pozostanie Prometejską drogą płomiennego buntu” (s. 347). Etapy pielgrzymowania Jane Eyre zapisują jej spotkania w roli

Kopciuszką w domu pani Reed – macochy z samolubnymi siostrami i starszym, tyrańskim bratem, na pensji w Lowood w roli Czerwonego Kapturka, który spotyka na swojej drodze wilka – pana Brocklehursta. Zaś Thornfield – centrum pielgrzymki – utożsamiane przez krytyków ze znanymi gotyckimi rezydencjami jak *Otranto* czy *Udolpho*, czytane jest przez Gilbert jako „bardziej realistyczne”: „[...] to miejsce, w którym Jane żyje, jego piętra i mury są architekturą jej doświadczenia” (s. 347). W domu Rochestera staje przed tajemnicą Sinobrodego: przerażającym śmiechem, który wydobywa się zza zamkniętych drzwi pokoju na ostatnim piętrze. Ale zarazem przed tajemnicą, która wynikała z dwuznacznego statusu i wiedzy wiktoriańskiej guwernantki, będącej poza rodziną, chociaż na jej usługach, dysponentki często sprzecznych i niepewnych informacji na temat domowników. Gilbert tropi aluzje literackie i równocześnie dba o wydobywanie realistycznego aspektu powieści Charlotte Brontë. Jakby nie dawała się zwodzić prostym przekładom jednej konwencji literackiej na drugą, działaniu aluzji jako iluzji, ale poszukiwała swoistości inwencji twórczej pisarki.

Spotkanie z Rochesterem przywołuje aurę baśniową, ale, jak twierdzi Gilbert, nie należy relacji pomiędzy bohaterami ujmować jako relacji Księcia i Kopciuszki. Raczej należy o nich myśleć w kategoriach „demokratycznej równości” (s. 354). Równości jednakże ambiwalentnej. I Brontë interesują zarówno powody owej ambiwalencji, jak i nierówności. Gilbert wyczytuje diagnozę Brontë, odwołując się do jej fabularnych „chwytów”, które świadczą o podważaniu równości. Po pierwsze, Rochester ukrywa szczegóły swej seksualności – męskiej seksualności, które symbolizowane są przez córkę Adelę i szaloną Bertę. I chociaż przebranie Rochestera w strój cyganki – kobiecy strój – mogłoby być symptomem jego rezygnacji z pozycji wyższości/męskości, to jednakże Jane nie daje się zwieść iluzji.

Brontë – wedle Gilbert – rozpatruje relacje władzy pomiędzy bohaterami, wyjmując je z tradycyjnych różnic społecznego statusu. Jeśli Rochester próbuje zająć wyższą pozycję wobec Jane, to dlatego, że „wprowadza ją w tajemnice ciała” (s. 355), że zdobywając miłość Jane, próbuje traktować ją jako swoją własność i bawić się jej uczuciami. Nie wchodzi tu zatem w grę przewaga statusu Księcia nad Kopciuszkiem. Jednakże Jane, odsłaniając z wolna tajemnice Rochestera, które zarazem stanowią realne przeszkody dla ich małżeństwa, sama stawia przed sobą bariery dla wspólnego związku. I doświadczenia Jane, i jej społeczna edukacja nie pozwalają jej na naiwne sądy na temat małżeństwa, wie ona, że równość duchowa i umysłowa pomiędzy kochankami nie gwarantują równości w małżeństwie.

Brontë kreśli proces rozdawania się osobowości swej bohaterki, proces powtarzający rozdwojenie spowodowane traumatycznymi przeżyciami

z „czerwonego pokoju”: Jane Eyre oddziela się od Jane Rochester, Jane dziecko od Jane dorosłej, Jane od ciała Jane. Stanowią one dla Gilbert wzorzec dla innego podwojenia: „[...] na figuratywnym i psychologicznym poziomie wydaje się podejrzenie oczywiste, że widmo Berty stanowi wciąż inne – faktycznie najgroźniejsze – wcielenie Jane” (s. 359).

Berta, innymi słowy, jest najprawdziwszym i najbardziej gniewnym sobowtorem Jane: jest tym gniewnym aspektem osieroconego dziecka, tą dziką, tajemniczą jaźnią, którą Jane próbowała stłumić od czasu Gatshead. Albowiem, jak wykazuje Claire Rosenfeld, „powieściopisarz świadomie lub nieświadomie wykorzystujący psychologiczne Sobowtóry” często zestawia „dwie postaci, jedną przedstawiającą akceptowalną społecznie czy konwencjonalną osobowość, drugą uzewnętrzniającą wolną, nieskrywaną, często zbrodniczą jaźń” (s. 360)⁸⁸.

Berta, odizolowana i zamknięta, „działa nie tylko *zamiast* Jane, ona także działa *jako* Jane” (s. 361). Nurtuje ją to samo, co Jane, uczucie „głodu, buntu i wściekłości”, na „pozornie egalitarne zwierzenia seksualne Rochester” (s. 360) reaguje agresją i próbuje go spalić, uraza Jane związana z cygańską maskaradą Rochester’a znajduje emocjonalną odpowiedź w krzyku Berty i jej ataku na Masona. Gdy Jane pragnie zniszczyć Thornfield – symbol swej niewoli – to Berta, jakby była agentką jej pragnienia, pali dom i popełnia samobójstwo.

Jane z kolei w uczuciach i doznaniach Berty rozpoznaje własne, Rochester, kierując do niej podobne jak do Berty epitety, uaktywnia w niej lęk przed własną potwornością, demonicznością i szaleństwem (pani Reed zwykła tak ją oceniać). Centralnym dla Jane momentem jej decyzji, aby tym razem wybrać ucieczkę nie w szaleństwo, ale do wolności, staje się podwojenie w lustrze: gdy postrzega Bertę przebraną w swój ślubny welon jako własnego strasznego sobowtóra – powtórzenie traumy z czerwonego pokoju.

I oczywiście, [...] rozgrywając w działaniu [*acting out*] sekretne fantazje Jane, Berta faktycznie (mówiąc najkrócej) dostarcza guwernantce przykładu, jak nie działać, dając jej lekcję bardziej zbawienną od tego, czego kiedykolwiek nauczyła ją Panna Temple (s. 361).

Jane w finale swej pielgrzymki, po przemierzeniu drogi w księżycowym – matczynym – pejzażu, dociera do „domu”, do Moor Mose. Spotyka

⁸⁸ Autorka cytuje artykuł C. ROSENFELD: „*The Shadow Within*”: *The Conscious and Unconscious Use of the Double*. In: *Stories of the Double*. Ed. A.J. GUERARD. Philadelphia, Lippincott, 1967, s. 314.

krewnych: prawdziwe siostry, i odkrywa także swe „prawdziwe” miejsce na świecie. Może też założyć rodzinę: przyjąć kontrakt wspólnoty pracy i „duchowości” z St. Johnem. Jednakże świadoma swoich pragnień i siebie samej uwalnia się od surowych i ascetycznych zasad Johna i jako niezależna, także ekonomicznie, kobieta (dziedziczy po wuju dom na Maderze) wyrusza do Thornfield, gdzie odkrywa śmierć Berty i ruiny rezydencji, spotyka ośleptego Rochestera. Droga do małżeństwa stoi otworem. Jane jest „uwolniona od szalejącego widma Berty [...] i od wywołującego litość nad sobą widma osieroconego dziecka” (s. 368). Teraz Jane i Rochester są równi.

Ale co zrobić z kalectwem Rochestera?

Wielu krytyków [...] widziało w ranach Rochestera „symboliczną kastrację”, karę za jego wcześniejsze marnotrawstwo i znak, że Charlotte Brontë (jak sama Jane), lękając się seksualnej męskiej mocy, może sobie tylko wyobrazić małżeństwo jako związek z osłabionym Samsonem (s. 369).

Ale można też – odpowiada badaczka – w ośleptym Rochesterze zobaczyć człowieka, który widzi więcej i lepiej. Okaleczony jest paradoksalnie silniejszy niż był, gdy rządził Thornfield, jego moc bowiem wypływa z siły wewnętrznej, a nie z pozorów: z przebrań i kostiumów, oszustw i maskarady.

Jednak wątpliwości budzi schronienie tych dwojga – Ferndean:

[...] szczególnie огоłocone i aspołeczne, tak, że owa fizyczna izolacja kochanków sugeruje ich izolację duchową w świecie, w którym takie egalitarne małżeństwa, jak ich, są rzadkie, jeśli nie niemożliwe. Umysły prawdziwe, zdaje się mówić Charlotte Brontë, muszą się wycofać w odległe lasy, nawet na puszcę, w celu ominięcia więzi społeczeństwa hierarchicznego.

Czy buntowniczy feminizm Brontë [...] nie kompromituje się w tym wycofaniu? Czy Jane poddała egzorcyzmom sierocą złość tylko po to, by się wycofać z odpowiedzialności, jaką pociągają za sobą jej zasady? [...] niezdecydowane zakończenia innych powieści Brontë sugerują, że ona sama nie potrafiła jasno przewidzieć skutecznych rozwiązań problemu patriarchalnej opresji. We wszystkich swoich książkach, pisanych (jak widzieliśmy) w jakimś transie, potrafiła rozegrać w działaniu [*to act out*] ów namiętny poryw ku wolności, który raził zwolenników *status quo*, ale w żadnej nie potrafiła świadomie określić w pełni znaczenia osiągniętej wolności (s. 369).

Także – na usprawiedliwienie Brontë – jej współcześni, ani Wollstonecraft, ani Mill, „nie potrafili adekwatnie opisać społeczeństwa zmie-

nionego tak drastycznie, aby w nim mogli realnie żyć dojrzały Jane i Rochester" (s. 370).

Gilbert nie rezygnuje jednak z próby zbliżenia się do zamysłu Brontë, choć jego śladów szuka nie w logicznej conceptualizacji, lecz w „nie-trwałym choć sugestywnym obrazowaniu i w jej ostatnim, zapewne najbardziej znaczącym przededefiniowaniu Bunyana" (s. 370) w finalnych metaforach powieści. Miejsce osiedlenia Jane i Rochestera to przestrzeń natury. *Ferndean* [Paprociowa Dziekonia], jak sama nazwa wskazuje, nie ma sztuczności – „żadnych kwiatów, żadnych klombów», lecz zielen" (s. 370). *Ferndean* staje się zatem upragnionym celem pielgrzymki Jane: jej „rajem natury", który ma zastąpić Niebieskie Miasto Bunyana, będące dla Brontë „marzeniem tych, co akceptują nierówności na ziemi" (s. 370), jako narzędzie patriarchy. Powieść kończy aluzja do *Wędrowek pielgrzyma*. Gilbert ostatecznie uzna *Dziwne losy Jane Eyre* za świadomą parodię Bunyana, gdyby bowiem Brontë – wedle badaczki – przeczytała spolegliwie jego alegorię cnotliwego życia (najpoczytniejszą po Biblii książkę świata anglosaskiego⁸⁹), to musiałaby zaprzeczyć swemu „głodnemu, zbuntowanemu, wściekłemu" „ja".

2.4.7. Charlotte Brontë: *Shirley*

Gilbert czyta *Shirley* (1849), skupiając uwagę głównie na zapisanych w powieści tematach. Stąd też odpowiada wielorako na pytanie: o czym ta powieść jest? A jest o uwięzieniu kobiet i o głodzie (kobiet, bezrobotnych, dzieci), o kryzysie lat 1811–1812 w Anglii, o robotnikach, o destrukcyjności ich pracy, jest także powieścią o bezsilności: państwa, klas społecznych, mężczyzn i kobiet, o ich niezdolności do podejmowania jakichkolwiek działań. Jednocześnie badaczka zaznacza, że „pomimo wszechwiedzącego i pseudomęskiego punktu widzenia trzecia książka Charlotte Brontë jest daleko bardziej niż któreś z jej wcześniejszych dzieł powieścią o »kwestii kobiecej«" (s. 374). Ową kwestię śledzi Gilbert poprzez dwie centralne postaci kobiece: Caroline Helston i Shirley Keeldar.

Podobnie jak w *Dziwnych losach Jane Eyre*, tak i w tej powieści zapisane zostało rozdwojenie bohaterki. „Jednakże tutaj represja sygnalizuje wyłonienie się jakiejś wolnej i nieskrępowanej jaźni, która nie jest zbrodnią" (s. 382). *Shirley*, energiczna, wykorzystująca swój status społeczny, działa tak, jak chciałaby działać bierna, inercyjna Caroline. *Shirley* robi za nią – jak Berta za Jane – to, co ona sama chciałaby zrobić. Ale, o ile Jane

⁸⁹ Zob. P. MROCZKOWSKI: *Historia literatury angielskiej*. Wrocław, Ossolineum, 1981, s. 249.

w jakimś sensie wspomaga szaloną Bertę w jej uwolnieniu, o tyle Shirley nie ma w sobie takiej mocy.

W powieściowej intrydze Caroline została przypisana rola kobiety porzuconej, odrzuconej przez przemysłowca (Roberta), która pytając bezustannie o swoje miejsce w świecie, oddaje się pracy, zмага się z bólem samotności i ciągle „nawiedza ją jakiś »pogrzebowy, wewnętrzny szloch«” (s. 380). Caroline cierpi na typowo kobiecą chorobę – jadłowstręt, a Charlotte Brontë przypomina tym samym o wzorcowym temacie kobiecej literatury. Gilbert wszechstronnie omawia „strajk głodowy” bohaterki jako jej sposób na „jedyną kontrolę, jaką nad sobą może sprawować, czyli nad własnym ciałem”, jako „ironiczną akceptację ideału samozaprzeczenia” (s. 390), kiedy uznaje za uzasadnione odrzucenie jej przez Roberta i karze siebie za swą niedoskonałość, jako formę protestu Caroline przeciw męskiemu ucztowaniu i kobiecemu dostarczaniu pożywienia, jako jej odpowiedź odrzucającą wspólnotę biesiadowania. Ale głodzenie się Caroline wpisuje Gilbert także w polemikę Charlotte Brontë z „chrześcijańską wersją Genesis”, z potępieniem kobiety za zjedzenie jabłka. Nawiązuje do tego tytuł rozdziału – *Geneza głodu*.

Caroline uwewnętrzniła nakaz, aby nie jeść, nie mówić i aby nie być pierwszą [...]. [...] Innymi słowy, ciche, powolne samobójstwo Caroline implikuje wszystkie sposoby jej wiktymizacji przez męskie mity (s. 391).

Wygląda na to, że Brontë zaczęła *Shirley* z intencją podważenia nie tylko seksualnych obrazów w literaturze, ale także załotów jako ról i mitów, z których się one wywodzą. Ale nie mogła znaleźć żadnych modeli dla tego rodzaju powieści; jak wyjaśnia w swoim wykorzystaniu mitu genezyjskiego, historie z jej kultury aktywnie wspierają tradycyjne role seksualne nawet, gdy zniechęcają kobiety do autorytetu (s. 395).

Jedną z takich ról, która w powieści podlega negatywnemu osądowi, jest rola żony. Przed małżeństwem ostrzega zastępcza matka Shirley i biologiczna matka Caroline. W tej historii mężczyźni charakteryzowani są jako wcielenia zła, kobiety jako ich ofiary, które albo poddają się upokorzeniom, albo mają odwagę uciec od nich. Inicjacja w seksualność także jest inicjacją w upokorzenie. Jednakże Charlotte Brontë nie rezygnuje z happy endu:

Sama wyjaśniała czytelnikowi w trakcie powieści, czemu jedynym „szczęśliwym zakończeniem” dla kobiet w społeczeństwie jest małżeństwo. Daje nam takie zakończenie, ale jak Jane Austen, nigdy nie pozwala nam zapomnieć, że małżeństwo jest instytucją podejrzaną, opartą na kobiecym podporządkowaniu, i że kobiety, które nie są bohaterkami

powieści, prawdopodobnie nie wypadają nawet tak dobrze, jak Caroline i Shirley.

Co bardziej znaczące, zdawszy sobie sprawę, że odziedziczone konwencje literackie przypisują postaciom stopień wolności, który przeczy jej własnemu odczuciu kobiecej kondycji, Brontë może tylko podkreślić tę rozłączność, przypisując swoim heroinom wyraźnie nieprawdopodobne drogi ucieczki (s. 395).

A zatem, radykalne intencje Brontë skapitulowały wobec siły działania konwencji literackiej. Zakończenie powieści jest dość niezwykle: Caroline przyjmuje oświadczenia Roberta, Shirley staje się uległa i zostaje zniewolona przez Louisa Moore'a.

Faktycznie, ci kochankowie zdają się, na pierwszy rzut oka, odwróceniem typów wykorzystanych w *Dziwnych losach Jane Eyre*: o ile Shirley posiada cały ekwipunek bohatera arystokratycznego, o tyle Louis Moore [...] stanowi męski odpowiednik guwernantki. [...] jednak, pomimo tego pozornego odwrócenia ról, Louis kocha Shirley, bo ona domaga się jego panowania (s. 294–295).

Czy tę metamorfozę bohaterki – pyta badaczka – należy traktować jako „kompletne i konieczne preludium do ich małżeństwa” (s. 397)?

Brontë zwraca uwagę na tę śmieszną fantazję, jaką stanowi zakończenie powieści, tytułując ostatni rozdział: *Likwidacja* (s. 397).

2.4.8. Charlotte Brontë: *Villette*

Gilbert lokuje *Villette* wśród wcześniejszych powieści Charlotte Brontë, w kontekście kultury romantycznej, akcentując głównie jej męską wersję, konfrontuje jej rozwiązania fabularne z tradycyjnymi fabułami i utrwalonymi konwencjami literackimi. Brontë – pisze Gilbert – zawsze „używa fabuły, żeby zasugerować odpowiedź” (s. 435) na stawiane w książce pytania. Zgodnie z przyjętą strategią lektury, która zakłada zawsze pewien rodzaj tożsamości pomiędzy kreacją głównej bohaterki a doświadczeniami autorki, także i w tym wypadku badaczka czyta z powieści osobisty zapis Brontë:

Villette jest, oczywiście, ostatnią z serii fikcyjnych prób pisarki, by się pogodzić z własną pozbawioną miłości egzystencją, a szczególnie ze smutkiem z powodu straty przyjaźni p. Hégera⁹⁰ (s. 400).

⁹⁰ Constantin Georges Romain Héger (1809–1896) – brukselski nauczyciel, żonaty – obiekt miłości Brontë. Korespondowała z nim.

Włączając feministyczną perspektywę, Gilbert dostrzega w *Villette* powieść szczególną, w której Brontë przekracza ograniczenia literackich konwencji, rezygnuje z masek i kostiumów:

Villette jest z wielu względów najbardziej jawnie i rozpaczliwie powieścią feministyczną Charlotte Brontë. *Profesor* i *Shirley*, jak widzieliśmy, przynajmniej udawały inne intencje, ukrywając swoje mocowanie się z lękami przed kobiecością za chłodną, męską fasadą; a *Dziwne losy Jane Eyre*, tak buntowniczo feministyczna w swych implikacjach, posługiwała się rodzajem struktury baśniowej, aby pisarce pozwolić ukryć, nawet przed sobą, swój pogłębiający się pesymizm co do miejsca kobiety w społeczeństwie mężczyzny (s. 399).

Natomiast historia Lucy Snowe – protagonistki i narratorki *Villette* – „jest być może najbardziej wzruszającym i przerażającym ujęciem kobiecego wywłaszczenia, jakie kiedykolwiek zapisano” (s. 400). Lucy nie ma rodziców i przyjaciół, jest pozbawiona fizycznych i umysłowych powabów, pieniędzy i zdrowia. Lucy jest także wyrzutkiem społecznym. Nie buntuje się, a ponieważ uwewnętrzniła nakazy patriarchy, tym samym zamknęła przed sobą wszelkie drogi ucieczki. Nie może przecież uciec od siebie samej. Lucy ilustruje życie kobiety „pogrzebanej żywcem”.

Gilbert akcentuje feministyczny walor refleksji Brontë, gdy zestawia jej problematyzację kobiecego „ja” z problematyzacją „ja”, dokonywaną przez romantycznych poetów. Otóż męska kultura romantyzmu poszukuje swego „ja” zagubionego, kobieta pisarka zaś stawia problem rozdzielenia i uwięzienia kobiety. Gdy mężczy pisarze mogą dobrowolnie odrzucić obietnice świata, to kobieta autorka może jedynie odrzucić siebie, ponieważ jest ze świata i z działania w nim wykluczona. Innego sensu, niż w retoryce uprawianej przez mężczyzn, nabiera dla Brontë metafora „pogrzebanego życia”. Dla pierwszych stanowi ona problem natury filozoficznej, dla pisarki zaś owa metafora ma całkiem przyziemne symptomy, jak: bezdomność, ubóstwo, fizyczna brzydota, dyskryminacja płciowa, terror stereotypów, które składają się na „samopogrzebanie kobiety”.

Kiedy poeci, jak Arnold, wyrażają pragnienie doświadczenia jakiejś wewnętrznej, bardziej cennej jaźni, Brontë opisuje ból kobiet, ograniczonych tylko do tego prywatnego obszaru. Zamiast szukać i celebrować pogrzebaną jaźń, kobiety te czują się przez nią wiktymizowane (s. 402).

Albowiem „pogrzebanie żywcem”

ma nie zbawczy, lecz destruktywny wpływ na pogrzebane życie kobiet, które ani nie mogą uciec, wycofując się w tę jaźń (bo takie wycofanie od-

rzuca się jako solipsyzm), ani znaleźć rozwiązania, dehumanizując innego jako obiekt duchowy (s. 403).

Notując, podobne jak w innych powieściach Charlotte Brontë, schizofreniczne rozdwojenie bohaterki, Gilbert wskazuje na dwie postaci kobiece, które uosabiają drugą wersję podzielonego „ja” Lucy: Polly, energiczną, swawolną, modelową heroinę romansu, która „rozgrywa w działaniu [*acts out*] te wszystkie impulsy, jakie Lucy wyparła” (s. 404), i Panią Beck – właścicielkę pensji, której „dom” stanowi metaforę własnego „ja” Lucy: udręczonego przez wiele zamieszkałych w nim głosów. Pani Beck, która podgląda, kontroluje i nadzoruje szkołę i samą Lucy, uosabia samokontrolę bohaterki.

Rozdwojenie Lucy znajduje – wedle Gilbert – swoją manifestację w powieści także w figuracji zakonnicy. O ile jednak w męskich tekstach figury zakonnic bywają zwykle powiązane z erotyzmem, wyzwoloną seksualnością, o tyle u Brontë owa tajemnicza postać, zmitologizowana przez opowieści o niej, a zarazem ufantazmowana przez Lucy, metaforyzuje jej konflikt: pomiędzy samokontrolą a libidinalnością, pomiędzy czystością a seksualnością.

To pojawienie się [zakonnicy – K.K.] wciela jej lęk dotyczący nie tylko wyobraźni i namiętności, ale samego jej prawa do istnienia (s. 425).

Ale także – dopowiada Gilbert – oznacza coś więcej.

Wyuczone z dostatecznym skutkiem, że nie liczą się w ważnych procesach społecznych, kobiety zaczynają czuć, że żyją niewidzialne. Tak więc zakonnica jest nie tylko projekcją pragnienia Lucy, by poddać się w milczeniu, przyjąć zamknięcie, ubrać się w cieniistą czerni, skryć twarz, pozbawić się płci; droga zakonnicy stanowi też dla Lucy symbolikę jedyne akceptowalne społecznie życia, jakie jest dostępne dla samotnej kobiety – życia w służbie, samoabnegacji i czystości (s. 426).

Na konfliktowe rozdwojenie może wskazywać także – jak obserwuje Gilbert – rola, jaka zostaje nadana Lucy w szkolnym przedstawieniu. Jednakże badaczka ostrożnie interpretuje efekty motywu transwestytyzmu w powieści Brontë. Lucy obsadzona zostaje w roli fircyka, który flirtuje z kokietką. Negatywnie nastawiona do narzuconego jej zadania przekształca sytuację wedle własnych pragnień: godzi się na odgrywanie męzczyzny, ale tylko częściowo przywdziewa męski strój. W częściowo męskim kostiumie może istnieć aktywnie i uosabiać męską niezależność, „biorąc udział w posługującej się transwestytyzmem parodii symboli męskiego autorytetu” (s. 413).

Chociaż transwestytyzm może na pewno sygnalizować rozdwojenie, paradoksalnie, może on także wyzwalać kobiety od nienawiści do siebie, pozwalając na swobodniejszą ekspresję miłości do innych kobiet. Z pewnością, ubrana w męską marynarkę na scenie Lucy aktywnie zabiega o względy bohaterki zagranej przez Ginewrę (s. 413).

Villette mówi też o artystach i artystkach. Kobiety artystki postrzega Brontë jako uwikłane w ograniczenia przez dominujące w sztuce męskie konwencje, jako pozbawione własnego języka i terroryzowane hipertrofią wyobraźni. Gilbert sprzymierza się z apoteozą wyrażaną przez Lucy/Brontë, apoteozą sztuki i jej wykonawczyń: artystki Vashti. Albowiem Vashti pozytywnie odpowiada na ich oczekiwania: na swobodną ekspresję buntu i namiętności, na sztukę, która nie instrumentalizuje, nie manipuluje publicznością, ale wyraża własne „ja” artysty, na sztukę performance’u, która ma być działaniem, ale także, z pełną świadomością paradoksalności oczekiwania, „jakimś rodzajem rozbieranki [*strip show*], jakąś formą samobójczego samowystawienia się [*self exposure*]” (s. 424):

[...] ta sztuka jest feministyczną reakcją na patriarchalną estetykę i dlatego Lucy nazywa ją rzeczywistym imieniem aktorki: „Vashti”. [...] Wykraczając poza rozróżnienia: pomiędzy prywatne i publiczne, między osobę a artystkę, między artystkę a sztukę, Vashti tym samym podaje w wątpliwość zamknięte formy męskiej kultury (s. 424).

Powieść Brontë ilustruje drogę Lucy Snowe, która równocześnie, aby stać się dojrzałą pisarką (jak Vashti), musi wyzwolić się spod protektoratu Paula, odważyć się na nieskrępowaną artykulację i dramatyzację własnego „ja”. Jest tak – ocenia Gilbert – jakby sama Brontë przyzwoliła sobie na pozytywną waloryzację wyobraźni, na zaangażowanie w tworzenie fikcji, która jednakże nie będzie zniewalać kobiet. Ale też musi Lucy wyzwolić się z „duchów” (s. 435), które ją dręczyły: poradzić sobie z rozdwojeniem, z lustrzanymi odbiciami, które wysyłały ku niej obrazy-projekcje wrogich/innych, ale i projekcje Lucy – jej samoponiżającego „ja”.

W finale powieści Lucy, korzystając z życzliwej pomocy Paula, staje się właścicielką szkoły, zyskuje wygodną przestrzeń, „bez strychu” („*no attic mentioned*” – s. 438), także nie w rodowej rezydencji ani też w klasztorze – akcentuje wyczulona na znaczenie metafor przestrzennych Gilbert – niezależność ekonomiczną i namiastkę poczucia integracji. Jednakże Gilbert podkreśla niejednoznaczne zakończenie powieści, albowiem bohaterka „ćwicz swe moce” (s. 438), uaktywnia się w działaniu nie obok Paula, ale podczas jego nieobecności.

Odbija to również determinację, z jaką Brontë unika tyranizujących fikcji, które tradycyjnie wiktyimizowały kobiety (s. 438).

I dlatego też, pomimo że jej bohaterka wzorem innych heroin oczekuje w domu na powrót „śmiałka” i skonfrontowana zostaje z jego śmiercią, to jego śmierć nie jest końcem jej życia.

Lucy Snowe opowiada historię o tym, jak stawiała się autorką własnego życia. A Brontë zilustrowała ten proces, „produkując nie literacki obiekt, ale literaturę świadomości” (s. 439).

Jak Brontë stała się Lucy Snowe, żeby napisać *Villette*, jak Lucy stała się wszystkimi swoimi postaciami, tak my poddajemy się nekromancji zaklęcia powieści, temu głosowi zza grobu, oddającemu prawdy zmarłego ożywionego przez wyobraźnię. Brontë odrzuca nie tylko więzy obrazów narzuconych kobietom przez patriarchalną sztukę, ale także bezgranicznie represyjną naturę tej sztuki. [...] Świadoma polityki poetyki [*the politics of poetics*] Brontë jest, pod pewnymi względami, fenomenologiem – atakując rozbieżność pomiędzy rozumem a wyobraźnią, upierając się przy subiektywności obiektywnego dzieła sztuki, wybierając na temat swoich fabuł ofiary uprzedmiotowienia, zaprasza swych czytelników, aby wraz z nią doświadczili wewnętrzności Innego (s. 439–440).

2.4.9. George Eliot: *The Lifted Veil*

Susan Gubar, zbliżając się ku interpretacji *The Lifted Veil* [Uniesiony welon], daje krótki zarys nowej sytuacji kobiety artystki w połowie XIX wieku w kulturze angielskiej. Zauważa paradoks, że w czasie gdy kobiety zwiększyły swój udział w sferach życia publicznego, to pisarki, „wycofując się z buntu, zwróciły zainteresowania ku kwestiom uwewnętrznienia” (s. 444). Złapane w pułapkę dwóch stereotypów: anioła i monstrum, próbują analizować rolę kobiet w kulturze zdominowanej przez mężczyzn. Jako czytelniczki powieści Jane Austen, Mary Wollstonecraft, Mary Shelley i sióstr Brontë „świadomie uczestniczą w jakiejś kobiecej subkulturze, która wyjaśnia bliskie więzi, jakie wyczuwamy pomiędzy George Eliot a Christiną Rossetti w Anglii, Elizabeth Barrett Browning we Włoszech i Emily Dickinson oraz Harriet Beecher Stowe w Ameryce” (s. 444).

George Eliot sytuowana jest przez badaczkę w obrębie szeroko rozumianej kultury romantycznej – skorzystała z uprawomocnienia przez tę kulturę życia prywatnego: ekspresji własnego „ja”. W jej ambiwalentnym stosunku do męskich i kobiecych prekursorów tej kultury – stosunku przyciągania i odpychania – poszukuje Gubar przyczyn jej nierozwiązanych problemów z odczuwaniem własnego „ja” jako artystki.

Bohater *The Lifted Veil*, powieści napisanej w 1859 roku (między *Adamem Bede* a *Młynem nad Flossą*), Latimer posiada niezwykle zdolności jasnowidzenia i telepatyczne umiejętności „słyszania” myśli swych znajomych i dlatego wykluczony jest i znienawidzony przez otoczenie. Z tej historii wyczytuje Gubar zapis osobistych przeżyć Eliot, które dotyczą zarówno faktów biograficznych (osierocenie przez matkę, władza surowego ojca), jak i uposażenia osobowościowego. Co więcej, w lekturze Susan Gubar autorka i jej fikcyjny bohater zostają utożsamieni. „Latimer ma wiele wspólnego z George Eliot” (s. 447), „odbija poczucie własnej szczególności autorki”, emanując „półkobiecem, półupiornym pięknem” (s. 447). Latimer jak Eliot choruje na „choroby z wrażliwości” – melancholię i bóle głowy. Obydwoje oceniają swoje wyobraźniowe wizje, „rozdwojenie świadomości”, jako symptomy patologiczne. Samoudręczają się i tracą wiarę w siebie.

Do sytuacji Eliot zbliża Latimera także jego jasnowidztwo: przeżywa on klasyczną sytuację kobiety artystki, której przepowiedni – jak przepowiedni Kasandry – nikt nie słucha i której odmawia się przyznania statusu artystki.

Gubar śledzi też związek *The Lifted Veil* z tradycją kobiecego gotyku, kobiecą artystką i Szatanem. Spostrzega podobieństwa Latimera do *Frankensteina* Mary Shelley. Latimer – zawiedziony poeta i samotny wygnaniec, zamienia się w potwora. Odrzucony przez otoczenie, tak jak potwór, niszczy i powoduje cierpienia.

Z powieścią Brontë *Dziwne losy Jane Eyre* łączy książkę Eliot wspólne imię Berta (imię szalonej żony Rochestera), nadane przez autorkę narzeczonej Latimera. Berta obu pisarek to Ewa z *Raju utraconego* – niebezpieczna i demoniczna. Obie Berty są symbolami potęgi kobiecej seksualności. Obie Berty wskazują na symptomatyczne rozdwojenie kobiety, także na wspólną dla pisarek strategię podwajania postaci: chodzi o takie *alter ego*, jak Jane Eyre i Grace Poole w powieści Brontë oraz Berta Grant i pani Arche w powieści Eliot.

Jeśli jednak Berta – tytułowa „wariatka na strychu”, zamieszkując w Jane Eyre, powoduje, że jej działania odmieniają i ratują świat przed męską dominacją, to u Eliot jest inaczej: dominuje do końca perspektywa Latimera i kobieta nie może nad nim zyskać przewagi. Eliot odmiennie od swych kobiecych prekursorów interpretuje problem kobiecego rozdwojenia. Postrzega je jako kwestię nienawiści kobiety do siebie samej.

Dla Eliot zatem ten upadek stanu świadomości, ta tajemna rana kobiety jest nie tylko pewnym tematem, ale także pewną udręką wiążącą się z paraliżem nienawiści do siebie samej, którą inicjuje akceptacja wartości patriarchalnych, pozostających w nieuniknionej, choć niewy-

artykułowanej, sprzeczności z kobiecym poczuciem własnego prymatu (s. 466).

W wielu swoich esejach Eliot interesuje się nie tyle niesprawiedliwością mężczyzn wobec kobiet, ile tym, „jak ujarzmienie kobiet zdewaluowało i wycieńczyło umysły i dusze kobiet” (s. 466).

Latimer jest tożsamy z Eliot, ale i zarazem inny od swej autorki:

[...] jeśli bowiem Latimer jest przedstawicielem zranionej wyobraźni Eliot, to jest mimo to również satyrycznym portretem satanicznego bohatera, wcielającego jej obawę, że ten drugi z synów Bożych umniejsza kobiety, sprowadzając je do czystych kreatur czy, jeszcze gorzej, znaków (s. 457).

Dlatego Gubar śledzi jego projekcje Berty i czyta w nich symptomy mizoginii. Pokazuje wszystkie aspekty jego fantazjowania na temat kobiet, które Eliot wykorzystała, wedle badaczki, aby sparodiować romantycznego bohatera. Chodzi o wyobraźnię, która uaktywnia popularne typy romantycznej mitologii kobiet: Ewa – wąż – kusicielka – *femme fatale* – śmierć – piękno. Albowiem Eliot zawsze, przypomina Gubar, oceniała romantyczną poezję przez pryzmat wiktoriańskiej surowości i ascezy, tropiąc jej rozwiązanie ze względu na erupcję seksualności.

Uwagę Gubar przyciągają sprzeczności, które zauważa u Eliot. Sprzeczności o tyle istotne, że pod znakiem zapytania stawiają jej feminizm, ale także jej płciową identyfikację jako pisarki i kobiety, stając się przyczyną jej wewnętrznego rozdwojenia i niezdecydowania. Eliot oscyluje pomiędzy identyfikacją z patriarchalną kulturą a świadomością swego „ja” jako kobiety.

Karanie przez Eliot jej bohaterek, jej częste ataki choroby, jej często dobrotliwie ganiący ton i jej męski pseudonim, wszystko to sugeruje głębokość jej potrzeby, aby uchylić się przed identyfikacją z własną płcią (s. 466).

Dlatego Gubar rejestruje istotny rozdzźwięk pomiędzy osobistym życiem Eliot (miała odwagę, wbrew rodzinie i towarzystwu, które ją od siebie odseparowało, żyć w nielegalizowanym związku z George’em Lewesem) – zbuntowanej kobiety, ale i zrealizowanej, odnoszącej sukcesy pisarki – a doktryną kobiecego wyrzeczenia, Goethowskiej „wiecznej kobiecości”, którą sławi w swoich tekstach literackich.

Eliot niewątpliwie traktuje kobietę jako Innego. Owo uwewnętrznienie patriarchalnej kultury – zauważa Gubar – ma swoje symptomy: Eliot preferuje towarzystwo męskich przyjaciół, jest ekstremalnie uzależniona od podpowiedzi i aprobaty Lewesa, manifestuje swój antyfeminizm i prze-

świadczenie, że kobiece podporządkowanie jest znacznie mniej ważnym tematem literatury niż wszystkie inne formy niesprawiedliwości.

W *The Lifted Veil* Susan Gubar spostrzega, że Eliot zmienia zarówno romantyczną, jak i kobiecą tradycję występującego w tytule powieści „welonu” (*veil*). Romantyczna – męska wyobraźnia za welonem odkrywała, że „anielska muza wydaje się [...] łatwa do przekształcenia w potworną Meduzę” (s. 471). Eliot demistyfikuje tę Muzę/Meduzę romantyków ukrytą za welonem, tym samym odcinając się od mitów romantycznych i pewnej wersji romantycznego gotyku.

Jej bohater Latimer za welonem spostrzega nie potwora, ale wariatkę Bertę. Czy ta nowa odsłona coś wnosi do interpretacji Eliot? „Pod tym względem Eliot poszerza tradycję ustanowioną przez siostry Brontë” (s. 472), u których „welon jest symbolem kobiet w ich pomniejszeniu do widmowych resztek tego, czym mogłyby być” (s. 473).

Tymczasem w rozpoznaniu Eliot welon może służyć za miejsce dla kobiet bezpieczne. Tak jak telepatia Latimera może być czytana jako metafora jego kobiecych właściwości (wrażliwość na potrzeby innych, anielskie albo demoniczne moce), tak kobiety o telepatycznych właściwościach mogą być podejrzewane o władzę i kontrolę nad mężczyznami. Za welonem mogą skrywać to, co dla nich osobiste, a co staje się niedostępne dla strefy publicznej. Eliot reprezentuje (naprędce przypomnianą przez badaczkę) strategię „damy w welonie”, „strategię przetrwania we wroгим, zdominowanym przez mężczyzn świecie” (s. 473).

Skoro im odmówiono swobody otwartego działania w świecie, ich bohaterki wykorzystują swe intuicyjne rozumienie potrzeb męskiego ego, aby zapewnić sobie wygodne dla siebie miejsca w społeczeństwie (s. 473).

Welon staje się nieoczekiwaną figurą reinterpretacji obiektywnej, wszechwiedzącej narracji w powieści Eliot, która wpisuje ją w męską tradycję powieściową.

Skoro zdolna jest przenikać „zza wielkiej maski” [...] Eliot często oscyluje pomiędzy litością a pogardą. Jako kobieta pisarka Eliot nie może, tym bardziej, uchylać się od doświadczania siebie jako damy w woalce (s. 475).

Jest jak Latimer, podgląda swoje postaci, nie widząc siebie samej. Gubar przypomina biblijne konotacje welonu („Salome bez nakrycia potępi i zniszczy mężczyzn, ale Matka Dziewica pozostanie boginią w welonie” – s. 476), aby powrócić do wszechwiedzy narracyjnej, która uzyskuje tu niespodziewanie nową interpretację.

Nosząc płaszcz niewidzialności, jaki nadaje jej wszechwiedza, i welon Madonny, jaki nadaje jej własny komunikat o kobiecym wyrzeczeniu, Eliot przeżywa w zdominowanym przez mężczyzn społeczeństwie, definiując siebie jako Innego (s. 476).

Gubar wyprowadza *The Lifted Veil* z męskiej historii literatury, w której głównie funkcjonowała, i wprowadza ją do „silnej kobiecej tradycji” (s. 476). Uzasadnia to jej nowe miejsce tym, że Eliot świadomie nawiązała w niej dialog ze swymi kobiecymi prekursorami, że sparodiowała męskie konwencje literatury romantycznej, że spróbowała, jak pisarki drugiej połowy XIX wieku, powiązać feminizm ze spirytyzmem i telepatią, że nawiązała do kobiecej literatury poprzez aktualizację w swojej powieści i metaforyki zamknięcia, i schizofrenicznego odczucia rozdwojenia, i nawiązań do siebie samej.

2.4.10. George Eliot: *Middlemarch*

Odwołując się do podobieństw biografii, twórczości, a także do korespondencji i wypowiedzi eseistycznych George Eliot i współczesnych jej pisarek amerykańskich, Susan Gubar tropi ślady i manifestacje „kobiecej subkultury”. „Pociąg” Eliot do jej amerykańskich rówieśniczek – Margaret Fuller i Harriet Beecher Stowe – uzasadnia tym, że „wydają się one ucieleśniać dla niej wojownicze impulsy działające w jej własnej sztuce” (s. 479). Chodzi o, akcentowany przez Gubar, nierozwiązany konflikt wewnętrzny pisarki, który badaczka odsłania, konfrontując biogram George Eliot z jej konkluzjami literackimi: agnostyczka, która pisze o cnotach klerykalnego życia, „upadła kobieta” (żyje w nieślubnym związku z Lewesem), która zachwala postawę nabożnej żony, bezdzietna pisarka apoteozująca macierzyństwo, pisarka – angażująca w pisarstwo przede wszystkim intelekt – która odwołuje się do praw uczucia.

Eliot zostaje wciągnięta w sprzeczności, które może rozwiązać tylko za pośrednictwem aktów zemsty skierowanych przeciw własnym postaciom (s. 479).

Rola „anioła zniszczenia”, jak ją nazwie Gubar w tytule tego rozdziału (*George Eliot as the Angel of Destruction*), którą postanowiła odegrać, łączy ją z „siostrami” zza Oceanu. Z Margaret Fuller wiąże ją podobieństwo biografii, zainteresowań, lęk przed pisaniem, „niezwyciężony historyzm”, poglądy. Obie uznały za bardziej godne uwagi kwestie natury teologicznej, politycznej i gospodarczej, niż kwestie feministyczne; obie też miały ambicje, aby przekroczyć ograniczenia swej płci zarówno w życiu, jak i w pisa-

niu (Fuller radziła kobietom, aby rozwijały „męskie” aspekty swojej „natury”), obie były świadome zagrożeń, wynikających z naśladowania „męskiego stylu”.

Współmyślenie z Harriet Beecher Stowe organizuje się wokół głównych wątków *Chaty Wujka Toma*: ochrony macierzyńskiej wrażliwości i kobiecej bezsilności przed męską agresją, apoteozy wiekuistego życia, które zapewnia kobiecie poświęcenie (u Beecher Stowe kobiecie jest także Chrystus), wokół przeświadczenia, że pożądanym modelem dla świata powinna być więź emocjonalna łącząca matkę i dziecko oraz więź rodzinna oparta na miłości.

Już pierwsza wydana przez George Eliot proza: *Scenes of Clerical Life* (*Obrazki z plebanii*, 1857⁹¹), wprowadza główny – wedle Gubar – temat jej twórczości: anielskiej uległości kobiet. Główna bohaterka: Milly, i jej małżeńska gehenna zakończona śmiercią podczas porodu, stanowi prototyp dla kobiecych postaci Eliot: szczególnych przypadków „aniołów śmierci”, zabijających się potulnie i bezinteresownie, mszczonych przez autorkę uśmierceniem ich mężów.

Gdy każda z bohaterek tłumi swój gniew, poddając się koniecznemu wyrzeczeniu, autorka niczym bogini Nemesis działa „za nią” bardzo podobnie, jak potwór Frankensteina działał „za” swego stwórcę, czy Berta Mason Rochester działała „za” Jane Eyre. Tak więc, co dość ciekawe, w *Obrazkach z plebanii* to powieściopisarka – nie jako męski narrator, ale jako kobieca autorka zza sceny – gra rolę wariatki [*madwoman*] (s. 490).

Tak powstaje „sprzeczność między kobiecym wyrzeczeniem dopuszczanym przez narratora a kobiecą (a nawet feministyczną) zemstą wykonaną przez autorkę” (s. 491).

Eliot, w przeciwieństwie do Charlotte Brontë (w *Dziwnych losach Jane Eyre*) i Emily Brontë (w *Wichrowych wzgórzach*), nigdy nie objaśnia sposobów, które ratują bohaterki przed erupcją wściekłości, nie odwołuje się także do, prezentowanego już w powieściach obu sióstr, mieszania genderów.

Gubar odnajduje w *Romoli*, w *Adamie Bede*, wspólne syndromy zachowań bohaterek, które z jednej strony świadczą o tym, że posiadają one akceptowalne społecznie pragnienia i że, z drugiej, są owładnięte przez nieakceptowalną, również przez nie same, nienawiść. Jednakże Eliot, nawet gdy prezentuje postać Hetty Sorel (w *Adamie Bede*), którą kieruje gniew, mordercze myśli i działania (chce zamordować swoje dziecko, smutna,

⁹¹ Taki tytuł znajduje w Przemysław MROCZKOWSKIEGO: *Historia literatury angielskiej...*, zaś w *Małym słowniku pisarzy angielskich i amerykańskich* (Warszawa, Wiedza Powszechna, 1971) tytuł: *Szkice z życia kleru*.

oszalała, wariatka), neutralizuje jej cechy „potwora”, stylizując ją na anielską Madonnę. Reasumując, Gubar odczytuje dwie retoryki Eliot (pallimpsestowość jej pisania): na powierzchni retorykę wyrzeczenia, w głębi retorykę demonizmu tkwiących w każdej kobiecie mocy, których źródłem jest kobieca „natura”, jej pakt ze światem fizycznym. Jednakże kobieta demon przegrywa:

Dinah (nie Hetty), Romola (nie Baldassarre), Mirah (nie Gwendolen), Estera (nie pani Transom) i skarcona, nauczona pokory Maggie (ale nie doprowadzone do szału dziecko) walczą o to, aby osiągnąć wyrzeczenie się, które może odkupić ludzką egzystencję z cierpień. Bohaterkę odróżnia od jej sobowtóra odwrócenie gniewu od mężczyzny, którego, jak się okazuje, nienawidzi sprawiedliwie, z powrotem przeciw sobie, aby siebie ukarać, znajdując w samoponizowaniu znak swej moralnej przewagi nad mężczyzną, któremu ona nadal służy (s. 497).

Odnajdując pewien rodzaj „filozofii” kobiecego wyrzeczenia u Eliot, Gubar nie ocenia bezpośrednio jej tezy i konkluzji, aczkolwiek czyni to pośrednio, lokując je w kontekście twórczości Charlotte Brontë. Ten dłuższy fragment wart jest przytoczenia:

Znaczące, że każdy negatywny stereotyp oprotestowany przez Charlotte Brontë jest przetransponowany przez George Eliot w cnotę. Podczas gdy Brontë przeklina fakt, że kobietom odmawia się intelektualnego rozwoju, to Eliot uznaje straszne skutki tego złego odżywiania, ale też sugeruje, że emocjonalne życie kobiet tym samym się wzbogaca. Podczas gdy Brontë pokazuje, jak trudno kobietom być asertywnymi, to Eliot dramatyzuje cnoty kultury wyłącznie kobiecej, opartej na oddanym koleżeństwie w przeciwieństwie do męskiego współzawodnictwa. Podczas gdy Brontë dramatyzuje duszące poczucie uwiecznienia zrodzonego z kobiecego zamknięcia, to Eliot sławi pomysłowość kobiet (s. 498).

I podczas gdy Brontë zazdrości mężczyznom wolności ich władzy, to Eliot dowodzi, że taka władza w rzeczywistości powstrzymuje mężczyzn przed doświadczeniem ich własnej fizycznej i psychicznej autentyczności. Jednak niebezpieczeństwo tego przesunięcia perspektywy jest takie, że może ono być użyte na usprawiedliwienie zamknięcia kobiet „w jednym małym pokoju”, może także posłużyć jako narzędzie krytyki wartości męskich. Jest to, innymi słowy, kompensacyjny i konserwatywny aspekt Eliotowskiej powieści, która wiąże kobiety dokładnie z tymi cechami, których zanik wyczuwała autorka w przemysłowej, zurbanizowanej Anglii, a które są narażone na niebezpieczeństwo przegrania: oddanie innym, poczucie wspólnoty, zachwyt naturą i wiara w opiekuńczą miłość (s. 499).

Największą powieść George Eliot: *Middlemarch*, uznaje Gubar także za jedną z najbardziej wnikliwych, radykalnych i krytycznych diagnoz kultury patriarchalnej przedstawionych w jej twórczości. Powieść skupia się na analizie przemocy, podpatrując wzajemne relacje pomiędzy męskim umysłem a kobiecą uczuciowością: Casaubonem i Doroteą.

Casaubon – wystylizowany na Milтона z portretów – jest prezentowany jako „człowiek z papieru”, „trupia czaszka”. To suchy i bezpłodny „mól książkowy”. Dorotea, która wierzyła, że w jego obecności zdobędzie wiedzę, bardzo szybko przekonuje się o swojej omyłce.

Odwołując się do powieściowych metafor, Gubar sięga w interpretacji sytuacji Dorotei po mit Persefony⁹². I życie Dorotei upodabnia się do życia Persefony w królestwie ciemności, Casaubon ilustruje zaś bezpłodnego Księcia Ciemności. Jego bezpłodność jest dosłowna i metaforyczna: jest bezdzietny, a jego literackie prace są niczym papierowe mumie. Gubar jednakże zauważa, że Eliot zmienia tradycyjną interpretację mitu. Podczas gdy tam akcentowano motyw podstępnego uprowadzenia córki i inicjacji w śmierć/małżeństwo, to Eliot zwraca uwagę nie na gwałt, ale na „kobiece współdziałanie” w owym gwałcie. Krótko mówiąc, to sama Dorotea, uwe wnętrzniając nakazy „tekstu społecznego”, projektując Casaubona jako „boga”, jest częściowo odpowiedzialna za swoją sytuację. I, w jakimś sensie, ów jednostkowy przykład oddaje pewną ogólną regułę. Gdy relacje układają się w pary: nauczyciel – zachwycona uczennica, mistrz – admistrująca służąca, autor – ugodowy kobiecy skryba, to jednocześnie diagnozują sytuację kobiety „zależnej od męskiej aprobaty” (s. 506) i destrukcyjne efekty tej zależności.

Włączając perspektywę feministyczną, Gubar zmienia upowszechnione w lekturach oceny postaci powieściowych. I tak, młody, energiczny i pełen reformatorskich pomysłów lekarz Lydgate – w jej opcji – w zestawieniu z intelektualnym prowincjonalizmem Casaubona prezentuje „moralną mierność nauk” (s. 508). Stanowi nie jego przeciwieństwo, ale na odwrót, ma z nim wiele wspólnych cech. Jest tak,

jakby Eliot rozważała – pisze Gubar – dzięki tym przedstawicielom biologii i mitologii, jak mężczyźni demistyfikują i dewaluuja takie historie

⁹² Historia Persefony i jej matki okazała się bardzo powszechna w pisaniu kobiecym. Gubar wymienia autorki i ich teksty: „Kobiety pisarki od Mary Shelley (*Proserpine*) po H.D. (*Demeter*), Virginie Woolf (*Do latarni morskiej*), Sylvie Plath (*Two Sisters of Persephone*), Muriel Rukeyser (*In the Underworld*) i Toni Morrison (*The Bluest Eye*) opisywały kobiecą inicjację seksualną w kategoriach mitu Persefony, z jego tematami porwania, gwałtu, śmierci świata fizycznego i smutnego oddzielenia od kobiecych towarzyszek. Historia Persefony i jej matki kieruje się także do wyjątkowo kobiecych mocy prokreacji, wyjaśniając okresową śmierć natury w kategoriach żałoby matki z powodu uprowadzenia córki do Władcy podziemnego świata” (s. 504).

kobiecej boskości, jak transformacja Psyche, takie tajemnice natury, jak transformacja gąsienicy w kokon i motyla. [...] Lydgate grozi uzurpowaniem kontroli nad ciałami kobiet i dlatego zagraża ich najgłębszym jaźniom (s. 508).

Także postać Rosamond – podlegająca negatywnym ocenom krytyków (jako „bazylią”, „»kwitnąca cudnie na mózgu zamordowanego mężczyzny«” – s. 516) – jest postrzegana przez badaczkę jako „najważniejsze ze strony Eliot studium kobiecego buntu” (s. 514). O ile bunt Dorotei został przez Eliot powstrzymany, a bohaterka uwolniona od balansowania pomiędzy morderczym gniewem a samobójczym karaniem siebie, o tyle Rosamond, spokrewniona z syrenami, węzami i obdarzona czarami uwodzicielki, manifestuje swój gniew i niezgodę na wszelkie ograniczenia jej wyborów. Ale Gubar neutralizuje różnice pomiędzy nimi. I, jak już bywało w tej książce, sprowadza je do jedności:

Rosamond – pisze – odgrywa cichy gniew Dorotei przeciw poślubieniu śmierci (s. 516).

Wraz z Rosamond badaczka uaktywnia metafory tkania i przedzenia. Wokół nich, przywołując szeroki kontekst ich literackich użytkowań w powieściach kobiecych, rozwija interpretację postaci bohaterki, ale także, szerzej, interpretację powieści: relacji pomiędzy narratorem a jej autorem. Konkludując, że kobieca sztuka (tkania, szycia, wyszywania itd.) różnie jest postrzegana przez bohaterki powieści kobiecych, skłonne jednakże do manifestowania wobec niej raczej swego buntu niż afirmacji, zauważa Gubar, że Rosamond ochoczo szyje, plecie, plotkuje. Pod tym względem wykorzystuje ową sztukę podobnie jak Parki, Filomela i Penelopa: jako subwersywny i bezgłośny instrument do kontrolowania mężczyzn. Stąd wniosek, że w *Middlemarch* „to kobiety kojarzą się ze splataniem owej tkaniny opinii, jaka tworzy wspólnotę, bo to one zszywają nici połączeń” (s. 522).

Opisując metafory tkania i szycia, Gubar sama się nimi posługuje, analizując relacje pomiędzy narratorem i autorką powieści:

[...] narratora przedstawia się jako kogoś, kto w naukowy sposób rozpruwa tkaninę społeczną w celu badania, jak powstała [...]. [...] Medytujący, filozoficzny, humorystyczny, współczujący, moralistyczny, naukowy, narrator ów przedstawia się jako ta/ten, która/który jest tak dalece powyżej i poza zwykłymi w naszej kulturze klasyfikacjami, że przekracza ona/on rozróżnienia genderowe. Wykonując po kobiecemu tradycyjnie męskie zadanie poznawania, łączenia „męskiego umysłu z kobiecym sercem”, Eliot unieważnia takie, oparte na genderze, kategorie. Skoro jej głos życzliwie artykułuje przeciwstawne perspektywy, skoro jest on wysoce prowi-

zoryczny i niepewny, nawet gdy ryzykuje uogólnienia, narrator ten staje się jakimś autentycznym „my”, głosem wspólnoty, którą oskarża się o zgodę na ową nieokreśloność znaczenia, tak samo jak na złożone pokrewieństwo ludzi i rzeczy (s. 523).

Badaczka podkreśla dystans pomiędzy narratorem i autorem: o ile narrator „sama/sam przedstawia się jako ktoś, kto obiektywnie rozplątuje sieci, to pomimo wszystko właśnie autorka jest tą, która przede wszystkim splata owe fabuły” (s. 524), tym samym podważając autorytet i władzę narratora.

Gubar podejmuje także, zapoczątkowaną przez Anne Finch, metaforę sieci pajęczej. Pamiętając o wielości interpretacji tej metafory, badaczka wskazuje na swoisty sposób przyswojenia jej przez Eliot. Dla autorki *Middlemarch* tkanie pająka stanowi metaforę pozytywnie ocenianej twórczości: pisania jako tkania gobelinu. Zarazem sieć pajęcza – jej labiryntowe wzory – okazuje się bogatym inductorem konotacji: może wskazywać na to, „jak problematyczny jest każdy akt interpretacji tego, co literackie, polityczne, społeczne, medyczne, techniczne, albo miłosne” (s. 526). Dla Eliot tkanina stanowi obiekt niepoddający się deszyfracji, uobecnia zemstę natury nad kulturą, ale również „reprezentuje kobietą wspólnotę w konserwatywnych standardach” (s. 526).

Warto przywołać tutaj podpatrzoną przez Gubar, a skonstruowaną przez Eliot w postaci Romoli figurę Ariadny. Ariadna identyfikowana jest przez pisarkę za pomocą tropu wyrzeczenia. Zarazem mit Ariadny jest dla niej szczególną wersją historii Persefony. Ariadna jest dla Eliot przykładem „specjalnej zdolności kobiet do altruizmu” (s. 528)⁹³.

Można mieć trochę wątpliwości – pisze Gubar – czy taka charakterystyka kobiet nie jest konserwatywna, być może jest ona nawet jakimś sposobem obrony przed obrońcami feminizmu (s. 528).

Odpowiedź – zapewne nie do końca zadowalającą – odnajduje badaczka w zrekonstruowanej już wcześniej „filozofii” wyrzeczenia u George Eliot: a zatem zdolność kobiet do wyrzeczeń, altruizmu, miłości i poświęceń, do budowania wspólnoty, nadaje im wyższość nad mężczyznami: „[...] identyfikacja wspólnoty społecznej i siły moralnej z kobietami w powieści Eliot też im użycza przewagi” (s. 528).

Wśród mężów skazanych w powieściach Eliot na śmierć wyłuskuje Gubar jednego, który w *Middlemarch* uosabia zarazem „radykałnie antypatriarchalną próbę stworzenia obrazu męskości atrakcyjnego dla kobiet”

⁹³ Por. interpretację figury Ariadny prezentowaną przez N.K. MILLER: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka...*

(s. 528–529). Will Ladislaw (tradycyjnie traktowany jako „laluś” (*a lady's man*)) jest „mistycznie powiązany z kobiecą mocą i natchnieniem” i jako wywłaszczony oznakowany „kobiecą siłą przetrwania” (s. 529). Gdy Dorothea zamiast nauczyciela (Casaubon) wybiera jego ucznia – czyli Willa – wówczas może się w pełni samorealizować: żyć w bliskości z naturą, spełniać swoje społeczne obowiązki.

Eliot – co przyciąga uwagę Gubar – charakteryzuje kobiety, odwołując się do metafor teatralnych. Kobięta maskarada podlega negatywnej ocenie, albowiem „jeśli kobiety nie definiują siebie, opierając się na pracy, to nie mają żadnej stałej tożsamości, żadnego pojedynczego centrum” (s. 532).

Gubar finalizuje swą interpretację, powracając do Amerykanek (Margaret Fuller i Harriet Beecher Stowe). Tym razem, skoro między nimi a Eliot panuje zgoda, chodzi o odpowiedź na pytanie dotyczące drugorzędnego statusu kobiet: jak możliwa jest integracja kobiecego „ja”? Stowe chce odzyskać kobiecie „ja”, lokując je w tradycyjnych kobiecych rolach. Jej model kobiecego autorstwa jest także bliski Eliot. Eliot mogłoby się podobać zakończenie *Chaty Wujka Toma*, gdzie „Stowe wykorzystuje jeden ze sposobów pozwalających kobietom na ucieczkę z zamknięcia i rezydencji przodków, bez ich skazywania na samobójstwo lub morderstwo” (s. 533). Eliot fascynowała się nie tyle „niechcianym działaniem”, ile „świadomą imitacją” (s. 533). Ten trafiający w jej gusta „wyjątkowo kobiecy sposób wyzwolenia” (s. 533) polega na „wykorzystaniu historii wariatki na strychu” (s. 534). Bohaterka *Chaty...* – Cassy, ukryta na poddaszu domu swego prześladowcy – „wykorzystuje udawanie szaleństwa i zamknięcia, aby uciec od zamknięcia, które wiedzie do szaleństwa” (s. 534). Dopiero mszcząc się za Toma, który umiera bohatersko, nie zdradzając kryjówki na strychu, Cassy objawia się swemu panu jako „duch własnej martwej jaźni, którą Legree zabił” (s. 534). Ta czarna kobieta w bieli „ilustruje zarazem więź między wszystkimi kobietami, zniewolonymi przez to, co Stowe odmalowała jako wszechogarniającą patriarchat ekonomię niewolnictwa” (s. 534).

2.4.11. Dziewiętnastowieczna poezja kobiet

Diagnoza Sandry M. Gilbert, że angielska powieść była w dużej mierze wynalazkiem kobiecym, potwierdza zarazem tezę Virginii Woolf, mówiącą o wykluczeniu kobiet z męskiej tradycji Thackeraya, Dickensa i Balzaka. W rozdziale *Strength In Agony: Nineteenth-Century Poetry by Women* [Siła w agonii: dziewiętnastowieczna poezja kobiet] jednak to nie proza, ale twórczość poetek stanowi centrum zainteresowania badaczki. Także sytuacja poetek w kulturze i społeczeństwie. Okazuje się bowiem, że nawet w XX wieku męscy krytycy poddawali rozlicznym dywagacjom formułę:

„kobieta poeta” (s. 541), badając uwikłaną w nią sprzeczność. Pytali, czy „sama natura poezji lirycznej z samej swej istoty zgadza się z naturą czy istotą kobiecości” (s. 541). Negatywne oceny twórczości poetek, mówiące że jest ona banalna, powierzchowna, melodramatyczna, naznaczona obsesją powtarzanych tematów (o Bogu, czasie, losie, integralności „ja”), zbiegają się z negatywnymi uzasadnieniami samej poezji. Krytycy upatrują jej źródeł w kobiecej frustracji, postrzegają twórczość poetycką jako rekompensatę braku, zawiedzionych nadziei, a nawet jako symptom kobiecego obłędu.

Gilbert, podejmując wątki wskazane przez Woolf we *Własnym pokoju*, śledzi odmiennność statusu pisarki i poetki w XIX-wiecznej Anglii i konkluduje: „[...] kobiety literatury w Anglii i Ameryce do niedawna niemal powszechnie wybierały raczej pisanie powieści niż wierszy” (s. 544). Różnice wychwytuje badaczka na kilku poziomach: na poziomie fantazmatycznym: „[...] gdy powieściopisarka mogła uchylać się od lęków związanych z autorstwem albo mogła je egzorcyzmować, pisząc *na temat* wariatek i innych demonicznych sobowtórów, to poetka, jak się okazuje, musi dosłownie *stać się* wariatką, musi grać tę diaboliczną rolę, spoczywając na melodramatycznych marach na skrzyżowaniu tradycji i gatunku, społeczeństwa i sztuki” (s. 545); na poziomie socjologicznym: pisanie powieści dawało wymierne korzyści materialne, stawało się profesją zapewniającą byt autorce, a niekiedy i jej rodzinie, poezja zaś miała niewielką wartość monetarną. Zezspolenie tych dwóch poziomów obserwacji wiedzie do spostrzeżenia, że chociaż poeta w zachodniej kulturze był obdarzony nadzwyczajną – kapłańską – misją, a poezja miała w sztuce status najwyższy, to przecież „w kulturze Zachodu kobiety nie mogą być kapłanami” (s. 546).

Jak tedy – skoro poeci są kapłanami – mogą kobiety być poetami? (s. 546).

Odpowiadając na to pytanie, Gilbert sięga jednak nie po argumenty mizoginistycznej czy seksistowskiej natury. Odwołuje się do skutków kulturowej produkcji płci. Kobiety nie miały przygotowania do uprawiania sztuki poetyckiej (nie uczono ich greki ani łaciny, nie znały starożytnych poetów), nie były wtajemniczone w bardziej wyrafinowane zagadnienia gatunku, metrum (na przykład miały kłopot z angielskim pentametrem). Miały problem z dostrojeniem się do innej niż w prozie pozycji piszącego w poezji:

Tam, gdzie poetka liryczna musi być wciąż świadoma siebie jako *podmiotu*, tam powieściopisarka musi siebie postrzegać w pewnym sensie jako przedmiot, jeśli obsadza samą siebie jako uczestnika akcji. Co więc

cej, konstruując narratorski głos, musi ona z reguły ukrywać lub tłumić własną podmiotowość (s. 548).

W prozie kobieta ma świadomość roli, natomiast „bezpośrednie, często wyznawcze »ja« poezji zbliżałoby ją do działań w realnym życiu” (s. 548).

Christina Rossetti i jej „autobiograficzna” nowela *Maude*, w którą poetka wpisała swoje wiersze, stanowi dla Gilbert ilustrację dla – jednej z kluczowych w tej książce – kwestii obrazu własnego „ja” poetki. Otóż trzy kobiece bohaterki tej opowieści wypełniają swój los: w małżeństwie, klasztorze, staropanieństwie. *Maude*-poetka umiera. Jej twórczość poetycka w części zostaje wraz z nią złożona do trumny, w części spalona i tylko drobny fragment ocaleje. Gilbert konfrontuje los i zachowania Keatsa jako poety z losem i zachowaniami Rossetti, które rekonstruuje z jej pism i noweli. Ona cierpi z powodu domniemanej próżności, on zaś przyzwala sobie na euforię, pochodzącą z siły twórczej. Ona postrzega siebie jako kruchą istotę, udręczoną sługę. On jest pewnym siebie – twórcą. Gdy Keats umarł, wówczas przyjaciele zachowali jego pisma i żadnego nie zniszczyli (niszcząc zresztą kilka listów od jego narzeczonej). Bohaterka Rossetti umiera już za życia w poetyckich metaforach, gdy Keats odrzuca w swoich wierszach śmierć nawet... po śmierci. Podobną parę tworzą Emily Dickinson i Walt Whitman. Poetka nie miała nawet swojej fotografii, zamknięta w pokoju, cierpiąca na agorafobię, żyła z przeświadczeniem, że jest „nikim”, a gdy umarła, to zarówno zrekonstruowanie jej biografii, jak i złożenie pośmiertnej edycji jej pism stanowiło problem.

Za „korektę” *Maude* Gilbert uznaje *Goblin Market* (1859), poemat, w którym Rossetti opowiada historię bliźniaczek, żyjących „w surrealistycznym domku z baśni” (s. 565): Lizzie i Laury. Laura kupuje od skrzatów zakazane przez siostrę owoce, zjada je i zamienia się w potwora. Lizzie nie udaje się jej uratować, a sama napadnięta przez skrzaty zostaje natarta mięszem z owoców i staje się dla siostry niczym „sakramentalny posiłek” (s. 565). Laura, całując ją, odkrywa smak piołunu, omdlewa i budzi się jako stara kobieta. O ile Laura „po konwencjonalnym wiktoriańskim upadku” – zakazane owoce to ogród zmysłowych rozkoszy, dany jej w zamian za zabrany skarb: pukiel złotych włosów (dziewictwo) – „przemienia się w starą wiedźmowatą kobietę”, o tyle Lizzie „występuje w roli kobiecego Zbawiciela”: negocjuje ze skrzatami, aby została zjedzona i wchłonięta przez siostrę. „Lizzie rehabilituje Laurę, zamieniając ją z powrotem ze zgubionej wiedzy w dziewczyną pannę młodą, kierując ją ostatecznie do nieba niewinnego, domowego życia” (s. 566).

Feministyczne interpretacje – jak zapewnia Gilbert – akcentują substytucję: miast mężczyzn są skrzaty, świat prezentowany przez Rossetti ma raczej matrylinearny i matriarchalny niż patriarchalny charakter, dominuje

w nim seksualność bliska lesbijskiej. Zaś Laura-potwór zostaje „wiktoriańskim aniołem”. Jednakże Gilbert woli uaktywnić swój trop i poszukiwać w tej opowieści nie kobiecego „anielstwa”, ale kobiecej mocy, nawet w kobiecym potworze. Stąd też, czytając *Goblin Market* w kontekście *Raju utraczonego*, wskazuje na innowacyjną wobec Miltonowskiego poematu postać Ewy/Laury wykreowaną przez Rossetti. Laura zjada owoc, aby zyskać „intelektualną boskość”, zyskać przewagę nad Adamem, potwierdzić własne „ja” i jego moc.

Takie związki – notuje badaczka – pomiędzy kobietą przyjemnością i kobietą mocą, pomiędzy asertywną kobietą seksualnością i asertywną kobietą mową, były i są tradycyjne. Zarówno historia Ewy, jak i wiersz Dickinson uwiadcniają takie połączenia (s. 568–569).

Gilbert, chcąc jednak zachować wierność wobec Rossetti, która ostatecznie zawsze wybierze ascezę i wyrzeczenie się przyjemności, przeformułowuje interpretację spijania soku z owocu skrzatów (który ma smak piołunu) z ciała siostry: „[...] estetyka przyjemności została przekształcona przez surową moralność w estetykę bólu” (s. 573).

2.4.12. Emily Dickinson – „Przędza perły”⁹⁴

Gilbert rozwija swój komentarz na temat Dickinson, wychodząc od skatalogowania osobliwości poetki na tle twórczości jej rówieśniczek. I tak: Dickinson nigdy nie napisała gotycko-romantycznej opowieści, która zwykle wpisana była w repertuar kobiecej twórczości. Pomiedzy fikcją jej utworów a własnym życiem Dickinson zauważa badaczka niezwykłą tożsamość:

[...] fantazje o winie i grzechu, jakie wyrażały wtrącane sny marzycieli u pisarek takich, jak Rossetti i Barrett Browning, oraz u wszystkich powieściopisarek, które rozpatrywaliśmy, zostały rozegrane dosłownie we własnym życiu Dickinson (s. 583).

Anioły zniszczenia i wyrzeczenia – obiekt studiów G. Eliot i Ch. Rossetti – stają się obiektami identyfikacji Dickinson. Wariatka na strychu – uosobienie jakiejś ukrytej części „ja” autorek – stanie się figurą przyswojoną przez poetkę „Przędzy perły”:

⁹⁴ Formuła „Przędza perły” pochodzi z przytoczonego w *The Madwoman...* wiersza zaczynającego się zwrotką: „The spider holds a Silver Ball / In unperceived Hands – / And dancing softly to Himself / His Yarn of Pearl – unwinds –” (dostępne w Internecie: <http://www.poemhunter.com/emily-dickinson/poems/page-44/> [data dostępu: 5.07.2009]).

Emily Dickinson sama zostaje wariatką – zostaje, jak zobaczymy, zarazem ironicznie jakąś wariatką (dobrowolnym wcieleniem wariatki) i prawdziwą wariatką – bezsilnie cierpiącą na agorafobię, złapaną w pułapkę pokoju w domu jej ojca (s. 583).

Krótko mówiąc, Gilbert czyta życie Dickinson jako potwierdzoną w jej poezji opowieść „o niemożliwości potwierdzenia siebie jako kobiety” i o „konieczności potwierdzenia siebie jako poetki” (s. 584).

Dickinson została zlekceważona przez krytyków. Nie rozumieli jej poezji i nie odczytali także jej intertekstualnych nawiązań do Aurory Leigh, Szekspira, Keatsa, Emersona. Mieli problemy z interpretacją wielości ról, masek (dziecko), person, w które się wcielała, podczas gdy ona doskonale „rozumiała wymogi społeczne, maskaradę jako prawo kosmiczne, które obliuguje każdą kobietę, aby w jakimś sensie grała rolę Nikogo” (s. 588).

Sledząc skomplikowane wybory, jakie stawiała przed Dickinson – poetką i kobietą – kultura, Gilbert konkluduje, że zawsze, gdy miała rozwiązać kwestię: czy wyrzec się sztuki, czy „kobiecości”, wołała wyrzec się kobiecości, która wymagała od niej abdykacji z poczucia własnego „ja”.

Pozostając w domu swego ojca, jako podobny dziecku Nikt (zamiast stać się żonopodobnym Nikim w domu męża), chciała mieć przynajmniej szansę wynegocjowania z Chwałą rangi Kogoś (s. 591).

Gilbert konfrontuje te dwie możliwości: maskę poetyckiego dziecka i zaduch prozy dojrzałej kobiety. Maską dziecka „umożliwiała jej nie tylko napisanie wielu zaskakująco nowatorskich wierszy – wierszy pełnych gramatycznych »błędów« i wyskoków stylistycznych” (s. 591). Maską dziecka groziła jej zarazem „wycięciem jaźni” (s. 591), co zamknęłoby ją w domu ojca niczym dziecko w żłobku.

Gilbert zbiera korzyści, jakie poezji Dickinson przynosi owa dziecięca maskarada. I – jak w innych partiach *The Madwoman in the Attic...* – szuka jakiegoś dominującego, istotnego, osobliwego motywu wyobraźniowego, sugerowanego przez metafory tekstu. Dominującą figurą „tekstu” Dickinson (jej życia i poezji) okazuje się biel: „[...] biel jest kluczem do całej metaforycznej historii Emily Dickinson jako zaprojektowanej osoby” (s. 613).

Emily Dickinson ubierała się na białą, wiązała biel z wielkością, mogła być ona dla niej także „najwyższym symbolem zagadki, paradoksu, ironii” (s. 614). W tym miejscu badaczka odwołuje się znów do porównań z męskim twórcą (biel u Melville’a). Rozszerzając kontekst, Gilbert rejestruje znaczenia bieli w kulturze XIX wieku: była kolorem kobiecym, ikonografia kobiecej bieli odsyła do wiktoriańskiego ideału kobiecej czystości, anioła w domu, ale ów niewinny anioł może symbolizować nie tylko bierność

dziewictwa wobec mężczyzny, ale też „moc zamiast słabości”, „androgyniczną pełnię, autonomię, samowystarczalność” (s. 616–617). Tę ambiwalencję potwierdza lista postaci kobiecych w bieli z powieści kobiet pisarek.

Gilbert interesuje, w jaki sposób Emily Dickinson, pamiętając o konotacjach bieli w kulturze XIX wieku, „dokonała świadomego wyboru bieli, zarazem jako sukni i metafory” (s. 620). I wysuwa hipotezę, że biel ubioru, która znaczyła dla wiktoriańskiej kobiety uwięzienie, została przez Dickinson wykorzystana w znaczeniu przeciwnym – wolności: „[...] wyzywająco zestawiając wszelkie implikacje wiktoriańskiej bieli w jedynym kształcie bieli wokół swego własnego ciała, Dickinson zapowiada, że ona sama wciela paradoks poetki wiktoriańskiej – Jaźni przebranej za Innego – podmiotu twórczego wcielającego się w sfikcjonalizowany przedmiot – i jako taki sama odgrywa ową zagadkę, jaką widzi w samym sercu swej kultury” (s. 621). Jednak ta przebieranka kryje w sobie poważne niebezpieczeństwo, wcielona w serię białych postaci („»panienka« w bieli, ognista dziewczyna w bieli, niania w bieli, panna młoda w bieli, wariatka w bieli, umarła w bieli, duch w bieli” – s. 621–622).

Dickinson zdaje się sama rozdzielać na jakąś serię inkubów, które nawiązują już nie tylko dom jej ojca, ale jej własny umysł (s. 622).

Jeśli w XIX-wiecznych opracowaniach biel jest kolorem gotyku, to ów kontekst miał być może wpływ na konstruowanie przez Dickinson swego życia na wzór powieści gotyckiej bądź też na czytanie go w tym kodzie.

Zapisanemu przez poetkę rozpadowi własnego „ja” towarzyszy postrzeganie owego „ja” jako mogiły, grobowca, więzienia dla gnijących, zamieszkałych w nim istot: szczura, myszy, pajaka, robaka. Dickinson „jak Poe staje się gawędziarzem wstrętu” (s. 631). Uwagę Gilbert przyciąga motyw pajaka w jej poezji. Z jednej strony zauważa ona, że poetka, odwołując się do mitów i folkloru, przytacza obraz metamorfozy kobiety w bieli w starą pannę zasnętą pajęczyną, z drugiej zaś akcentuje indywidualne znaczenie, jakie nadaje Dickinson czynności pajaka, który w jej poezji „rozwija wątek perły” (s. 633). Pająk jest figuracją podmiotu zintegrowanego: „wirtualnie niepodzielnego tancerza”, a jego taniec „reprezentuje sekretny triumf jej sztuki” (s. 634). W wierszach i listach Dickinson utożsamia się także z figurą „*grande madame*”, cesarzowej, królowej. O ile owe wszystkie kobiety w bieli, a także inne role, które odgrywa poetka, należą do jej – jak mówi Gilbert – wizerunku publicznego, o tyle pająk – i dlatego jego funkcja jest tak istotna – odsyła do prywatnego obrazu poetki. Pająk-artysta posiada zdolność łączenia fragmentarycznych „ja” poetki „w jeden rozwijający się po swojemu i rozwijający swój wątek perły” (s. 639).

W końcu – pisze Gilbert – głównym działaniem, w jakim wyraził się jej twórczy demon, była sztuka jako metaforyczne szycie – jedyny wszechogarniający proces, który wynalazł te różne na wierzchu kostiumy, w jakie odziewają się owe jaźnie, idąc na spotkanie z nieśmiertelnością (s. 639).

Skryta, przebrana, sama przez się ufikcyjniona, musi mimo to oddać symbolicznie jedną nagą prawdę o swej prywatnej religii (s. 647).

Wiersz *Tapestry of Paradise* wiedzie Gilbert ku wglądowi w metaforę Dickinson, która odsyła do jej wizji raj. W wygłosie książki powraca zatem jej główny, Miltonowski trop.

O ile Eden męskich poetów (Milton, Keats, Yeats) to raczej sztuczna, marmurowa *natura naturata*, zaś raje jej siostr poetek (jak Barrett Browning i Rossetti) stanowią „Edeny estetycznej samowoli”, u Dickinson mistyczna rajska zieleń zrównuje kobietę z naturą „wolną i ognistą”, pozwalając jej wkroczyć do „jakiegoś zielonego raju, gdzie poetka, podobnie jak jej męski odpowiednik, mogłaby tańczyć nago w nagim świetle” (s. 645–646).

Ostatecznie, najszczerzej, Dickinson zakłada, że owa moc, którą „poetka patriarchalna” określa jako sataniczną, o której jednak wie ona, że stanowi też jej własną moc, nawiedza ją często, nawiedza ją niespodziewanie, nawiedza ją – jak to było w tradycji romantycznej – podczas owych czujnych i sennych marzeń, owych chwil epifanii, stanowiących rację bytu poetów romantycznych. I o to powracanie podobnej mocy Dickinson najżarliwiej się modli: o moc, która może przemienić jej „najmniejszy Pokój” w jakiś edeński, kobiecy kontynent światła (s. 649).

I ta modlitwa okazuje się „jakimś apokaliptycznym błaganiem” (s. 649–650) o rajska ekstazę i przemienienie „najbardziej staromodnej” dziewczynki w istotę „żyjącą na głos” (s. 650).

3. Krytyka rewizjonistyczna w sporze z krytyką normatywną: Annette Kolodny

Gdyby podjąć próbę zlokalizowania Annette Kolodny na jakiejś szkicowej „mapie” krytyki feministycznej, trzeba by wskazać z jednej strony na miejsce, które skądinąd ona sama wyznaczyła, odcinając się od fazy kryty-

czek androtekstów (krytyki radykalnej) i krytyki normatywnej, z drugiej zaś strony na miejsce, co może się wydać paradoksalne, poza ginokrytyką – wyznaczone jej przez Elaine Showalter. Annette Kolodny pozostaje, pomimo wykluczenia, wierna swej koncepcji „swobodnego pluralizmu”, a także, zgodnie z sugestią Adrienne Rich, wierna uprawianiu krytyki feministycznej jako krytyki rewizjonistycznej.

Pięć lat po wydaniu książki Kate Millett, ale na trzy lata przed prawą Fetterley ukazują się *Some Notes on Defining a „Feminist Literary Criticism”* (1975)⁹⁵. W tym niewielkim tekście Kolodny szkicuje główne swe założenia, poddając pod teoretyczną refleksję wątki, których krytyka feministyczna nie uznawała za warte teoretycznego opracowania. Zasugerowane w 1975, zostaną przez Kolodny w pełni rozwinięte w dwóch następnych tekstach z roku 1980: *A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts*⁹⁶ i *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*⁹⁷.

3.1. Obrona pluralizmu

W 1975 roku Annette Kolodny konstatuje, że nie ma definicji krytyki feministycznej. W 1980 roku pisze, cytując swoją wypowiedź z następnego roku:

[...] moja własna, wcześniejsza uwaga z 1976 roku, że feministyczna krytyka literacka jawi się „znacznie bardziej jako pewien zbiór wzajemnie wymienialnych strategii niż jako pewna wspólna szkoła lub orientacja mająca wspólny cel”, przez jedne uznana została za oskarżenie, przez drugie za wyraz niecierpliwości (*Dancing*, s. 183).

Brak takiej definicji uznaje Kolodny, także w pięć lat później, nie za symptom porażki, ale, wręcz na odwrót, za okoliczność korzystną dla rozwoju krytyki feministycznej. Dlatego powtarza swój pluralistyczny projekt,

⁹⁵ A. KOLODNY: *Some Notes on Defining a „Feminist Literary Criticism”*. „Critical Inquiry” 1975, no. 2, s. 75–92. Dalej wszystkie teksty Annette Kolodny cytuję z podaniem w nawiasie pierwszego słowa tytułu i numeru strony.

⁹⁶ A. KOLODNY: *A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts*. „New Literary History” 1980, nr 11, przedruk w: *The New Feminist Criticism. Essays...*

⁹⁷ A. KOLODNY: *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*. „Feminist Studies” 1980, nr 1 (Spring), przedruk w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism...*

w przekonaniu, że nie tylko był on słuszny, ale że potwierdził swą aktualność. Powtarza – zarazem próbując wskazać na jego zasadność.

Pluralizm krytyki, zakładając, że większość feministycznych krytyczek praktykuje metodologię formalistyczno-strukturalną, wywodzi Kolodny z pluralizmu lekturowego zapisanego w tej metodologii, a wyartykułowanego przez Roberta Scholesa w jego książce *Structuralism in Literature*⁹⁸. Chodzi jej o kilka podstawowych stwierdzeń: że złożoność tekstu przyzwala na bogactwo strategii interpretacyjnych, otwierając go na wielość znaczeń, że czytanie jest zawsze efektem wyboru tylko pewnych aspektów tekstu i że możliwe są zatem wielorakie lektury nie tylko jednego tekstu, ale także jednego jego fragmentu.

Akcentując wagę wyboru jakiegoś „aspektu tekstu”, uprawomocnia tym samym odmienność odczytań feministycznych, które nie tylko sięgają po odmienne „aspekty” tekstu, ale także po odmienne konteksty i krytyczne założenia. I niezależnie od tego, czy tekst traktowany jest jako mimetyczny, czy jako ekwiwalent komunikacji, czy jego znaczenie zlokalizowane jest w jego wewnętrznym ustrukturuowaniu, czy jest pochodną współpracy pomiędzy nim a czytelnikiem, krytyka feministyczna powinna być szczególnie uwrażliwiona na nawiązanie dialogu pomiędzy różnymi strategiami interpretacyjnymi, nie wykluczając tych niefeministycznych.

Wystrzegając się definiowania krytyki feministycznej, badaczka klarownie zapisuje współczynniki jej pluralizmu:

W mojej opinii naszym celem nie jest i nie powinno być sformułowanie jakiegokolwiek pojedynczej metody lektury albo potencjalnie prokrustowego zbioru krytycznych procedur ani, tym bardziej, generowanie nakazowych kategorii dla jakiegoś wyśnionego nieseksistowskiego literackiego kanonu. Na odwrót, jak ja to widzę, zadaniem naszym jest zainicjowanie niczego innego, jak tylko jakiegoś swobodnego pluralizmu, odpowiadającego możliwościom rozmaitych krytycznych szkół i metod, ale niebędącego zakładnikiem żadnej, zdającego sobie sprawę, że owa wielość narzędzi niezbędna naszej analizie będzie z konieczności w większości dziedzictwem, a tylko częściowo naszym własnym wytworem (*Dancing*, s. 184).

Wedle Kolodny, tylko pluralizm metod może zapewnić różnorodność lektur i ochronić teksty przed odczytaniami nazbyt je upraszczającymi.

Zarzuty stawiane krytyce feministycznej w jej wariacie pluralistycznym, a wskazujące (w porównaniu do krytyki psychoanalitycznej lub marksistowskiej) na „żałosny deficyt systemu i bolesny brak programu”

⁹⁸ R. SCHOLES: *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven, Yale University Press, 1974.

(*Dancing*, s. 183), na pluralistyczny „chaos”, należy uznać za niezasadne, albowiem skrywa się za nimi skłonność do arbitralności, doktrynerstwa i dogmatyzmu.

W 1980 roku Kolodny, inaczej niż pięć lat wcześniej, akcentuje relacje pomiędzy ideologią a krytyką feministyczną. Tym razem nie odrzuca ideologii, a wręcz staje się jej obrończynią. Co więcej, w ruchu kobiet – jako nośniku ideologii – postrzega analogiczne pluralistyczne nastawienie do tego w ruchu krytycznym. Wyrzeczenie się feministycznej ideologii uznaje za poważny błąd w praktyce krytycznej, który należy odrzucić, pod warunkiem, oczywiście, że nie wpadnie się w pułapkę redukcjonizmu i dogmatyzmu, sprowadzając różnorodność do jednorodności jakiejś jednej, jedynie słusznej, „partyjnej” opcji ideologicznej.

Rangę ideologicznego zaangażowania Kolodny próbuje uchwycić, odwołując się zarówno do doświadczeń biograficznych, pokoleniowych badaczek, jak i do ich doświadczeń społecznych.

Tylko ideologiczne zaangażowanie – pisze – mogło skłonić nas do wejścia na to pole minowe, narażając na szwank nasze kariery i nasze utrzymanie. Jedynie moc ideologii przemieniającej nasze pojęciowe światy oraz inspiracja tej ideologii do wyzwolenia długo powstrzymywanych energii i uczuć może tłumaczyć naszą wolę podejmowania zadań krytycznych, jakie we wcześniejszych dekadach „zarzucono z rozpacz czy z apatii” (*Dancing*, s. 185).

Krytyka świadomie oparta na ideologii powinna także mieć na uwadze, że niewłaściwa jest separacja akademickich badań od diagnoz społecznych. A zatem, na przykład, skupienie się na opisach relacji władzy w literaturze i jednocześnie niedostrzeganie tych samych relacji w społeczeństwie.

Odwołując się do metafory „tańca na polu minowym” – tańca wywołującego „najbardziej wybuchowe zagrożenie na tym polu minowym” (*Dancing*, s. 183) pośród pluralistów i pluralizmów – Kolodny konkluduje:

[...] sam fakt naszego zróżnicowania powinien ostatecznie umieścić nas bezpiecznie tam, gdzie powinniśmy cały czas być: w obozie pod namiotami, na bezpieczną odległość od pola minowego, razem z innymi pluralistami i pluralizmami (*Dancing*, s. 183).

Na pytanie: czy łatwość, z jaką pluralistyczna krytyka feministyczna wchodziła w interakcje z innymi dyskursami krytycznymi, osłabia czy też zwiększa jej kreatywność?, padały różne odpowiedzi. Ginokrytyczki z uporem podkreślały „deficyt systemu”. Zaś Jane Marcus ironizowała, że wielorakość nie jest „tańcem na polu minowym”, ale raczej „szturmowaniem szopy z narzędziami”, aby z męskich rąk wyrwać narzędzia krytyki literac-

kiej⁹⁹. Warto od razu zaznaczyć, że „wrywanie narzędzi” – jak zobaczymy w praktyce Kolodny – oznacza zawsze ich twórcze przemodelowanie i dostosowanie ich do własnych potrzeb.

3.2. Przeciwn krytyce normatywnej

Z niechęci do kreowania jakiegoś jednolitego systemu, w którym miałyby się zamknąć feministyczna refleksja literacka, wynika także dokonana przez Annette Kolodny ocena „krytyki normatywnej”, reprezentowanej głównie przez Chery Register i przez wspierającą jej projekt Josephine Donovan. Ocena zaprezentowana została w roku 1976 w tekście *The Feminist as Literary Critic. Confronting the Spectre of Separatism*¹⁰⁰, stanowiącym odpowiedź Kolodny na polemiczną wobec *Some Notes on Defining a „Feminist Literary Criticism”* wypowiedź Wiliama W. Morgana¹⁰¹.

Wedle Register, „sednem krytyki feministycznej w przyszłości” miałyby się stać

jakaś „normatywna” krytyka, która zakłada ustalenie standardów dla literatury z [...] feministycznego punktu widzenia. Jest ona normatywna w tym, że zakłada potrzebę nowej literatury, która spełnia jej standardy¹⁰².

Register rozwija swój zamiar, próbując kreślić schematy modelowych ról i modelowych fabuł: „[...] autorka potrzebuje jedynie opisać dane czy pewne problemy i zaoferować pewne rozwiązania, jeżeli sama postać może je znaleźć”, „[...] bohaterkom nowej feministycznej powieści musi się jakoś udać opór wobec destrukcji, zapewne dzięki wsparciu i ufności innych kobiet”¹⁰³.

Dzieło literackie powinno dostarczyć modelowych ról [role-models], utrwalić pozytywny sens kobiecej tożsamości, portretując kobiety, które się „samorealizują, których tożsamości nie zależą od mężczyzn”¹⁰⁴.

⁹⁹ J. MARCUS: *Storming the Toolshed*. „Signs” 1982, nr 3, przedruk w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism...*

¹⁰⁰ A. KOLODNY: *The Feminist as Literary Critic. Confronting the Spectre of Separatism*. „Critical Inquiry” 1976, no. 2 (Summer), s. 821–832.

¹⁰¹ W.W. MORGAN: *Feminism and Literary Study: A Reply to Annette Kolodny*. „Critical Inquiry” 1976, no. 2 (Summer), s. 807–816.

¹⁰² Ch. REGISTER: „American Feminist Literary Criticism”: a Bibliographical Introduction. In: *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory...*, s. 2.

¹⁰³ Ibidem, s. 24.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 20.

Kolodny wyraźnie niepokoi owa chęć Register, aby „wpływać na przyszłość twórczego wyrazu” (*The Feminist*, s. 828), tak jak dystansuje się wobec projektu Donovan, utożsamiającego krytykę normatywną z „trybem profetycznym”, trybem, który „poszukuje wpływu na przyszłość poprzez... analizę teraźniejszości”¹⁰⁵. Uznając ów wariant krytyki za szczególnie niebezpieczny i szkodliwy (tę kwestię, powiada, „widzę jako jedną z najbardziej kluczowych kwestii, wobec jakich stają feministyczne badania literackie w tej chwili” – *The Feminist*, s. 827), uważa Kolodny wręcz za potrzebę chwili ustanowienie rozdziału pomiędzy normatywistkami i rewizjonistkami:

[...] podczas gdy jest to w pełni uzasadnione, aby chcieć wpływać na przyszłość i próbować zmieniać metody krytycznego działania, opierając się na ideologii [*on ideological grounds*], jestem podejrzliwa wobec chęci, by wpływać na przyszłość twórczego wyrazu. To, co nazywamy wyobraźniowymi lub artystycznymi tworami, to są często dla nas „przełomy” dokładnie dlatego, że przełamują zasady i wzorce, które opisaliśmy wcześniej, i czyniąc to, oferują nam nowe wizje, inne sposoby zdobywania wiedzy, które inaczej nie były dostępne. Innymi słowy, w krytyce feministycznej, jak w każdym przedsięwzięciu krytycznoliterackim, chciałabym, żeby raczej z literatury wyrastały reguły krytyki, a nie żeby reguły krytyczne kształtowały literaturę (*The Feminist*, s. 828).

Projekty „normatywnej krytyki” w 1975 roku prowokują Kolodny także do wyznaczenia demarkacji „politycznych ideologii” od „poglądów estetycznych”. Co, z kolei, naraża ją na zarzut Williama W. Morgana, że rejetuje z pola walki i rezygnuje z politycznych zobowiązań krytyki feministycznej. Kolodny, odpowiadając na ów zarzut, akcentuje wagę deklaracji politycznych krytyki, usuwa zaś, jako niebezpieczną, jej perspektywę ideologiczną, albowiem ta „może stawać się wąsko parafialną, wykluczającą, regulatywną i sztywną, a w badaniach krytycznych ogłupiająco normatywną” (*The Feminist*, s. 827). Kolodny chodzi w istocie rzeczy o zaobserwowaną skłonność krytyki normatywnej do czytania tekstów literackich poza ich „literackością”, w taki sposób, jakby były manifestami ruchu feministycznego, wypowiadającymi ideologię owego ruchu. Broni autonomii literatury i lektury.

Obwieszczając już w 1975 nowy etap w krytyce feministycznej, który rozpoczyna się wraz z zainteresowaniem twórczością kobiet, jednocześnie dokonuje Kolodny krótkiej rekapitulacji dokonań krytyczek androtekstów. W przeciwieństwie do wielu późniejszych badaczek wystrzega się postawy

¹⁰⁵ J. DONOVAN: *Afterword: Critical Re-Vision*. In: *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory...*, s. 75 i 85.

lekceważącej wobec, jak uznaje, tej zamkniętej już fazy zainteresowań krytycznych.

Poszukiwania tego rodzaju – pisze w 1975 roku – [...] pozwoliły nam lepiej zdefiniować wizerunek postaci kobiecych oraz postawy wobec tych postaci u rozmaitych autorów i, kiedy były ściśle, pozwoliły nam wyeksponować sposoby, jakimi uprzedzenia seksistowskie i/lub stereotypowe formuły dotyczące ról kobiecych w społeczeństwie zostały skodyfikowane przez teksty literackie (*Some*, s. 75).

W 1980 – już po lekturze książki Judith Fetterley (*The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, 1978), ale także po książce Jean E. Kennard (*Victims of Convention*, 1978)¹⁰⁶ i rozprawie Lilian Robinson¹⁰⁷ – Kolodny dostrzega w strategii „czytania obrazów kobiet” znacznie poważniejsze intelektualne przedsięwzięcie niż mogłoby się to wydawać jeszcze kilka lat wcześniej. Albowiem badaczki, skupiając się na sposobach wpisania w teksty literackie panujących w społeczeństwie relacji władzy, traktują je „nie tylko jako materię tematyczną, ale jako coś, co choć niekwestionowane, często nieuświadomiane, jest w danej kulturze »dane«” (*Dancing*, s. 173). Interpretując konwencję literacką „dwóch zalotników”, Jean E. Kennard odsłania wpisana w nią społeczną aksjologię, tym samym wskazując na fakt, że konwencja nie jest nośnikiem jakichś neutralnych wartości, a

literatura jest pewną społeczną instytucją, zanurzoną nie tylko we własnych tradycjach literackich, lecz także w obrębie szczególnych fizycznych i mentalnych artefaktów społeczeństwa, z którego się wywodzi (*Dancing*, s. 173).

Lilian Robinson zaś, badając kody retoryczne, śledzi zarazem kody ideologiczne jako wcielające systemy wartości albo ich ścieranie się. Z perspektywy roku 1980 Kolodny wyraźnie przecież ustali hierarchię, mówiąc, że:

Ważniejsze nawet od tych nowych interpretacji pojedynczych tekstów są śledztwa dotyczące konsekwencji (dla kobiet) tych konwencji, które kształtują owe teksty (*Dancing*, 173).

A zatem książce J. Fetterley przyznaje Kolodny niekwestionowaną wagę w mijającym dziesięcioleciu feministycznej krytyki literackiej.

¹⁰⁶ J.E. KENNARD: *Victims of Convention*. Hamden, Connecticut, Archon Books, 1978.

¹⁰⁷ L. ROBINSON: *Criticism – and Self-Criticism*. „College English” 1974, nr 4 (36); EADEM: *Criticism: Who Leads It?* In: *The Uses of Criticism*. Ed. A.P. FOULKES. Bern–Frankfurt, Lang, 1976.

W 1975 roku Kolodny stawia kwestię, która próbuje zawrócić z drogi pewien, jeszcze rozwijający się niejako w podziemiu, nurt feministycznych badań: czy nie należałoby raczej, zamiast odpowiadać na pytanie: czym różni się pisanie kobiecie od męskiego?, chwilowo zawiesić szukanie odpowiedzi i zapytać: czy się różni?

Dotychczasowe próby – skupione na pierwszej wersji pytania – dawały w opinii Kolodny rezultaty mało zadowalające. Szczególnie wówczas, gdy badaczki, odpowiadając na pytanie, co wytwarza różnicę pomiędzy męskimi i kobiecymi tekstami, odwoływały się do ich genezy, akcentując albo uwarunkowania biologiczne, albo kobiecą świadomość, albo swoiste usytuowanie kobiet w świecie społecznym jako obcych i innych. Nieefektywne poznawczo okazało się poszukiwanie *iunctim* pomiędzy determinantą biologiczną a jej „przekładem” na styl, temat, konwencję literacką, tradycję literacką, język utworu literackiego.

Feminist Style Criticism, autorstwa J. Donovan, rodzi wątpliwości, czy zasadne jest mówienie o „rodzaju kobiecego stylu”, „kobiecego trybu”, który ostatecznie miałby prowadzić do rozpoznania „kobiecej mentalności” albo miałby z niej wynikać. Tym bardziej, jeśli, co odnotowuje Kolodny, różnice pomiędzy kobietami i ich pisanem mogą być niekiedy bardziej wyraźne od różnic między pisanem kobiecym i męskim. Akcentowanie biologicznych uwarunkowań procesu twórczego odsłania swe niebezpieczeństwa, gdy uaktywnia się w męskiej praktyce krytycznej zastosowanej do pisarstwa kobiecego. Krytycy dyskutujący wokół książki Eriki Jong ogłosili związek biologii i autobiografizmu, co oznaczać miało w konsekwencji, że teksty kobiet pozbawione są aspektu kreatywnego i należy je traktować jako efekt „nieświadomych procesów”.

A jednak, odsuwając na bok kategoryczność pojmowania determinanty biologicznej, pytając, na ile inne współczynniki, poza płcią (*sex*), jak na przykład kontekst społeczno-ekonomiczny, odgrywają rolę w procesie twórczym, Kolodny przyznaje się w 1975 roku do tego, że już rozpoczęła fiszskowanie utworów kobiecych ze względu na powtarzające się, wspólne cechy. Stąd też konstruktywną jej propozycją jest śledzić powtórzenia, „chwycać” subwersywność pisania na poziomie zdania, obrazu, intrygi, konwencji literackich, rekonstruować wspólne mianowniki stylu, tematu. Czytać zatem utwory kobiece, posiłkując się w tym celu odziedziczonym instrumentarium, głównie retorycznym, bez względu na jego pochodzenie.

Some Notes... otwierają także ważny dla tamtego czasu problem: kto ma być adresatem wypowiedzi krytyki feministycznej i czy adresat może/powinien być tożsamy płciowo z jej podmiotem? Kwestia adresata zostaje bez trudu rozwiązana, Kolodny proponuje bowiem wyjście z niszy, w jakiej znalazła się krytyka androtekstów, kierująca swe wypowiedzi głównie do kobiecych czytelniczek, i zaprasza do lektury feministycznych wypowiedzi

krytycznych również męskich odbiorców. Owo przemieszczenie jest istotne: zmusza bowiem do zmiany dotychczasowego stylu uprawiania krytyki – stylu jej wypowiedzi.

Poważniejszym problemem okazał się „separatyzm intelektualny” – jak nazwał postawę Kolodny W.W. Morgan – a zatem spór o podmiot krytyki, którego symptomem była obrona feministycznej krytyki przed wkradającymi się do niej męskimi „sprzymierzeńcami”. Polemika z Morganem, który, co prawda, stał się uosobieniem „outsidera”, jak sam siebie nazywał, odsłania bardzo interesującą scenę rozgrywki zarówno intelektualnej, jak i politycznej.

Problem płci wraca na nowo – tym razem w aspekcie czystości genderowej podmiotu krytycznego – podmiotu lektury.

3.3. Dwie strategie obrony separatyizmu: polityczna i teoretyczna

W swojej recenzji głównym obiektem polemiki uczynił Morgan stwierdzenie Kolodny, że

krytyka feministyczna pozostanie przez jakiś czas całkiem oddzielnym i z konieczności kompensacyjnym rodzajem działalności, próbującym odrobić to wszystko, co było wcześniej pominięte, utracone bądź zignorowane, a uprawiane było w znakomitej części przez kobiety (*Some*, s. 92).

Postrzega w owym stwierdzeniu odwołanie do determinizmu biologicznego, który nie daje się uzasadnić na poziomie teorii. Tym bardziej, że pomimo akcentowania przez Kolodny konieczności „ściślej stylistycznej i językowej analizy”, ostatecznym jej argumentem staje się „kobiece doświadczenie”, skoro – jak pisze – owa „ściśła stylistyczna i językowa analiza tutaj przywoływana ma polegać na świadomości i wrażliwości wobec wielu warstw kobiecego doświadczenia i wynikającej z niego ekspresji słownej” (*Some*, s. 92). Morgan atakuje w owym passusie wagę autorytetu kobiecego doświadczenia, stwierdzając ostatecznie, że Kolodny „lekceważy najbardziej kluczową ze wszystkich estetycznych i pedagogicznych kwestii”¹⁰⁸; uznając, że przeżycie owego doświadczenia więcej dla Kolodny waży niż „praca nad tym, by się nauczyć rozpoznawać doświadczenie kobiece i kobiecy język pomimo braku tej podstawy w osobistym doświad-

¹⁰⁸ W.W. MORGAN: *Feminism and Literary Study: A Reply to Annette Kolodny...*, s. 807.

czeniu¹⁰⁹. Kolodny neutralizuje wymóg, który przebywanie „w żeńskim ciele” czyniłby gwarantem właściwego uprawiania krytyki feministycznej, jednakże natychmiast powraca do pierwotnego założenia, pisząc, że choć przeżycie doświadczenia kobiecego nie jest warunkiem wystarczającym dla krytyki feministycznej, to jednak „jakieś świadome, kontynuowane krytyczne badanie owego »doświadczenia«, poznanego intymnie i z pierwszej ręki, przez kogoś, kto zarazem stosuje i analizuje towarzyszące mu zwyczaje języka, z pewnością mogłoby [takim warunkiem] być” (*The Feminist*, s. 826).

Kolodny próbuje nie tyle wyjść z tej niewątpliwej pułapki determinizmu biologicznego, ile uzasadnić ją potrzebą chwili, odwołując się do diagnozy sytuacji, w jakiej znalazła się krytyka feministyczna. Skupiona na badaniu tekstów pisanych przez kobiety ma przed sobą dwa zadania: odzyskać zapoznany i nieznany korpus tekstów – wykreować zatem obiekt badawczy – i skonstruować adekwatne do niego instrumentarium. I, podobnie jak Carolyn Heilbrun, która w swej recenzji książki Kate Millett ogłaszała za autorką, że kobiety nie czytają androtekstów jako kobiety, Annette Kolodny stwierdza w 1976 (i 1980) roku, że nawet kobiety nie umieją jeszcze czytać tekstów pisanych przez kobiety. A zatem literacka krytyka feministyczna powinna wypracować swoje dla tych tekstów strategie lektury: uczyć się je czytać, aby uczyć, jak je czytać.

3.4. Przystosowywanie koncepcji Stanleya Fisha („wytrobiony czytelnik” oznakowany przez płęć doświadczenia i przez płęć użytkownika języka)

W 1976 roku, broniąc idei separatyzmu, Kolodny sięga po Stanleya Fisha koncepcję „wytrobnego czytelnika” (*informal reader*)¹¹⁰. Jeśli ów „wytrobiony czytelnik” powinien odznaczać się maksymalną kompetencją lingwistyczną i wiedzą o konwencjach literackich, to jest on bezbronny wobec nowego tematu, wobec eksperymentowania środkami stylistycznymi, gatunkami literackimi, a przede wszystkim wobec nieznaności kulturowe-

¹⁰⁹ Ibidem, s. 809.

¹¹⁰ S. FISH: *Literature in the Reader: Affective Stylistics*. „New Literary History” 1970, nr 2 (Autumn). Termin podaję za polskim przekładem: *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.

go kontekstu, który twórczość kobiet aktywizuje. Podmioty krytyki feministycznej muszą mieć czas na to, aby same mogły stać się owym „wytroczonym czytelnikiem”, aby mogły włączać do swojego grona czytelników takich jak Morgan, którzy są zapewne kompetentnymi czytelnikami Fisha, ale kompetentnymi w praktykowaniu lektury androtekstów.

Niewątpliwie koncepcja Fisha: „znaczenia jako zdarzenia” („Dla mnie czytanie [i rozumienie w ogóle] jest zdarzeniem i niczego, co się na nie składa, nie należy odrzucać”¹¹¹) – postawienie przez niego kwestii: jak tekst oddziałuje na czytelnika, jak wreszcie „informacje, sygnały percepcyjne, impulsy estetyczne i sygnały ideowe – zostają przetworzone przez język na doświadczenia, zdarzenia, które Fish utożsamia ze znaczeniem tekstu”¹¹² – mogła stać się sprzymierzeńcem dla feministycznej lektury, odwołującej się zarówno do doświadczenia lektury (doświadczenia czytelniczki), jak i do hasła „rekontekstualizacji tekstu literackiego”¹¹³. Już jednak spór z Morganem wykazał trudność w wyprecyzowaniu różnicy pomiędzy kobiecym a męskim doświadczeniem i trudność budowania nowego kontekstu lektury.

A jednocześnie „wytroczony czytelnik” Fisha mógłby być zaakceptowany pod warunkiem, że zostałby oznakowany przez płęć: płęć doświadczenia (także doświadczenia lektury) i płęć użytkownika języka. Przywołując Fisha, Kolodny jednocześnie dystansuje się wobec jego – jak to ocenia – „solipsystycznego stwierdzenia”, że „jeśli użytkownikom jakiegoś języka wspólny jest system reguł, który każdy z nich sobie jakoś zinternalizował, rozumienie będzie w pewnym sensie jednakie”¹¹⁴. Rozumienie nie będzie

¹¹¹ S. FISH (*Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna...*) objaśnia: „[...] jeśli analiza ta jest w jakimkolwiek stopniu przekonująca i coś rozjaśnia (a nie jest ona bynajmniej wyczerpująca), to dlatego, że zastąpiłem jedno pytanie – co to zdanie znaczy? – innym, bardziej operacyjnym – jak to zdanie działa? A działa ono w ten sposób, że daje czytelnikowi coś, co następnie mu odbiera, pociągając go dalej obietnicą, że zostanie mu to zwrócone, i obietnicy tej nie spełnia. Spostrzeżenie dotyczące tego zdania jako wypowiedzi – że nie przynosi ono jakiegoś oznajmującego twierdzenia – zmieniono w opis tego, jak zdanie to jest doświadczane (że nie jesteśmy w stanie wydobyć z niego jakiegoś faktu). Nie jest to już obiekt, rzecz-sama-w-sobie, lecz zdarzenie, coś, co się przydarza czytelnikowi i w czym bierze on udział. I to właśnie zdarzenie i jego przebieg – jego całość, a nie cokolwiek, co dałoby się o nim powiedzieć, czy jakkolwiek informacja, jaką można by z niego wydobyć – jest, jak twierdzę, znaczeniem tego zdania (w tym jednak przypadku nie ma, oczywiście, żadnej informacji, którą można by wydobyć)” (s. 285–286). „Naprawdę obiektywna jest natomiast analiza przeprowadzona w kategoriach działań i zdarzeń, dostrzega się tu bowiem płynność, »ruchomość« znaczenia i kieruje się tam, gdzie się to odbywa – ku aktywnej i aktywizującej świadomości czytelnika” (s. 281).

¹¹² M. LUBELSKA: *Amerykańska teoria czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism)*. W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*. Red. R. Nycz. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1992, s. 39.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ S. FISH: *Literatura w czytelniku: stylistyka afektywna...*, s. 282.

jednakie, odpowiada Kolodny, albowiem – jak podpowiadają wyniki badań lingwistów, przede wszystkim Robin Lakoff i Nelly Furman¹¹⁵ – „istnieją związane z płcią [sex] różnice w sposobach internalizowania języka i manipulowania językiem przez mężczyzn i kobiety” (*The Feminist*, s. 825).

Konkluzja Kolodny, ujęta w pytanie, brzmi klarownie:

Wyrobiony czytelnik/krytyk Fisha powinien być „jako czytelnik wystarczająco doświadczony, aby uzewnętrznić własności dyskursów literackich, wliczając w nie wszystko od najbardziej lokalnych chwytów (figur mowy itd.) aż po całe gatunki”. Co jednak ma ten czytelnik zrobić ze zwyczajami językowymi, jakie wcześniej się nie pojawiały w żadnym ze znanych mu dzieł literackich, albo z tekstami, które nie pasują do żadnego opisu gatunkowego, bo dostępnych gatunków nie dało się dopasować do intencji danego pisarza; i co ma on zrobić z „lokalnymi chwytami”, wywodzącymi się ze szwalni czy z kabiny menstruacyjnej, z którymi nigdy nie był oswojony? Krótko mówiąc, czy może łatwo zrozumieć język „ukształtowany przez określoną działalność praktyczną”, jeśli nigdy nie uczestniczył w owej działalności (albo nawet nic o niej nie wiedział)? (*The Feminist*, s. 825).

Owo pytanie retoryczne wiedzie ostatecznie Annette Kolodny do stwierdzenia, że:

[...] z całego serca podziwiając moralne zaangażowanie Morgana i jego samodzielną edukację feministyczną [*self-education into feminism*], nie jestem nadal pewna, czy jest on najlepszym z możliwych „czytelników”, jakiego możemy mieć na wykładach dla kobiet pisarek (*The Feminist*, s. 826).

Teoretyczne argumenty Kolodny, które miały uzasadniać separatyzm intelektualny krytyki feministycznej, nie zostały przez Morgana zaakceptowane. Przyznał on natomiast wagę jej argumentacji politycznej. A brzmiała ona w taki sposób: jeśli nauczanie ma „polityczne implikacje”, jeśli nauczyciel jest autorytetem i „jeśli ma on nauczać kobiety, jak wyzwolić się ze stereotypów przeszłości [...], wówczas obecność męskiego wykładowcy jako uosobienia autorytetu intelektualnego i potencjalnego modelu roli społecznej” świadczyłaby tylko, że „mężczyźni mają prawo autorytatywnie mówić za kobiety i o kobietach” (*The Feminist*, s. 830). Reasumując, podmiot krytyki feministycznej uwikłany w relacje autorytetu/władzy/dyskursu i świadomy owych uwikłań nie może zgodzić się na przyznanie równoprawnego miejsca męskiemu feminiście. Kobięca feministka

¹¹⁵ Chodzi o prace R. LAKOFF: *Language and Woman's Place*. New York, Harper & Row, 1975 i N. FURMAN: *The Study of Woman and Language: Comment on Vol. 3, no. 3. „Signs” 1978*, nr 1 (Autumn).

żąda jakiegoś odstępu [*interlude*] w czasie i przestrzeni, w jakim mogłaby dalej rozwinąć własny obszar i uczyć się od swych siostr, a następnie jakiegoś otwartego forum, by dzielić się nauką ze swymi niefeministycznymi partnerami (*The Feminist*, s. 831)¹¹⁶.

I jakkolwiek Kolodny próbuje neutralizować restrykcyjność swoich wypowiedzi i skłonna jest zrezygnować z ortodoksyjnego traktowania zależności pomiędzy płcią a kompetencją do uprawiania krytyki feministycznej, to jednak widać wyraźnie, z jaką trudnością przychodzi jej balansowanie pomiędzy teoretyczną deklaracją, że płeć nie determinuje w sposób bezwzględny pisanie/czytania, a pragmatyczną i polityczną strategią, którą uznała za konieczny w 1975 roku „odstęp” potrzebny dla ukonstytuowania się procedur feministycznej lektury.

3.5. Stanley Fish i feministyczna glosa w sprawie kanonu

Stanleya Fisha kategoria „wyrobionego czytelnika” zaktywizowana została przez Kolodny w 1976 roku w polemice z Morganem w obronie „separatyzmu intelektualnego” krytyki feministycznej. W 1980 jej tekst *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism* inkrustują wielorakie odwołania do autora *Interpretacji, retoryki, polityki* (jako jednego z twórców Reader-

¹¹⁶ A. JARDINE (*Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*. Traduit P. BAUDOUIN. Paris, PUF, 1991; wydanie angielskie: *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca, Cornell University Press, 1985) interweniuje w odpowiedź Morgana i stawia przed Kolodny następujące pytania: „Jeśli Kolodny próbuje powiedzieć, że krytyka feministyczna musi mieć strategię oceniania [pod względem estetycznym] zakotwiczoną w swoim czasie i w swojej historii, aby ominąć idealizację — to wówczas zgadzam się z nią. Ale jeśli sugeruje, że rodzaj przyszłych odpowiedzi, które chciałyby zyskać feministki, może być oddzielony od tego rodzaju pytań, jakie obecnie stawiają, to już się z nią nie zgadzam. I te odpowiedzi będą zależały w dużym stopniu od tego lub tej, do kogo zaadresuje się pytanie. To znaczy, do kogo i dla kogo piszą krytyczki feministyczne? Czy życzą sobie, żeby mężczyźni zaczęli pisać »na temat« kobiet w jakimś »stylu feministycznym«? Czy chcą, żeby powstrzymali się zupełnie od pisania o kobietach? Czy krytyczki feministyczne chcą, aby czytali je mężczyźni krytycy? Albo czy może chcą, aby czytały je tylko kobiety? Jest istotne, aby postawić te pytania, zarazem banalne i zadziwiająco trudne do zaadresowania, ponieważ feministyczne poszukiwania są obecnie uwikłane w podwójne związanie [*double bind*], podnosząc problemy strategiczne i polityczne i przyczyniając się do »polemik«, do jakich się poniżej odwołuję” (s. 63).

-Response Criticism), tym razem spożytkowane w sporze o nowy kształt kanonu amerykańskiej literatury. Kolodny rezygnuje z tradycyjnych oskarżeń o patriarchalny czy wręcz seksistowski charakter procesu kanonizacji dzieł literackich, przenosząc kwestię kanonu na trzy literaturoznawcze rejestry. Pytając, mianowicie, o to, dlaczego pisarki kobiece zostały z kanonu wykluczone albo dlaczego się w nim nie znalazły, poszukuje odpowiedzi w rejestrze rozumienia historii i historyczności („Historia literatury [a wraz z nią historyczność literatury] jest fikcją” – *Dancing*, s. 176); w rejestrze praktykowania określonych strategii lekturowych, przynależnych do określonych „wspólnot interpretacyjnych” („Tak dalece, jak jesteśmy uczeni, jak czytać, tym, w co się angażujemy, nie są teksty, ale paradygmaty” – *Dancing*, s. 178); w rejestrze estetycznych ocen i odpowiedzi („Skoro podstawy, na których się opieramy, przypisując wartość estetyczną tekstom, nigdy nie są do obalenia, niezienne, uniwersalne, to musimy przeegzaminować na nowo nie tylko naszą estetykę, ale równie dobrze wewnętrzne podłoże i założenia, stojące u podstaw metod krytycznych, które częściowo kształtują nasze odpowiedzi estetyczne” – *Dancing*, s. 181).

Reasumując, skoro fakt przynależności do kanonu był powszechnie uzasadniany wagą artystyczną wpisanych wń tekstów, to należałoby się przyjrzeć, czy standardy ocen, stosowane do tekstów pisanych przez kobiety, odpowiadają tym tekstom, czy są do nich adekwatne. Czy przypadkiem nie jest tak, że owe teksty wymagają nowych strategii interpretacyjnych, nowego otocza tradycji literackiej i rekonstrukcji właściwego dla nich kulturowego kontekstu.

Obiecujące pomysły Fisha wyraźnie inspirują wykład Kolodny. Część z nich została wypowiedziana przez nią eksplicitnie, część zaś można uznać za wiedzę badaczki wpisaną w wykład *implicite*.

Niewątpliwie konstruktywne pytanie Kolodny: dlaczego pisarki kobiece zostały wykluczone z kanonu? i próba szkicowej odpowiedzi na nie, znajduje oddźwięk w tezie Fisha:

[...] że o ile istnieją zawsze mechanizmy dla wykluczania odczytań, ich źródłem nie jest tekst, lecz wytwarzające tekst strategie interpretacyjne uznawane w danej chwili¹¹⁷.

Fakt – mówi Fish – że łatwo pomyśleć o jakimś odczytaniu, iż większość z nas od razu by je odrzuciła, nie oznacza, że zostało ono wykluczone przez tekst, lecz że nie istnieje jak dotąd wypracowana procedura interpretacyjna dla wytworzenia tego tekstu¹¹⁸.

¹¹⁷ S. FISH: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* W: IDEM: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. A. SZAHAJ. Kraków, Universitas, 2002, s. 109.

¹¹⁸ Ibidem, s. 108.

Założenia Fisha uwolniły Kolodny od, zajmujących jej uwagę jeszcze w 1976 roku, kontrowersyjnych dociekań, które próbowały uchwycić wewnątrztekstowe, strukturalne różnice między pisaniem męskim a kobiecym. Skoro, jak głosił Fish, nie ma niczego takiego, jak wewnętrzne znaczenie tekstu, które oczekuje na odkrycie, a tekst nie tylko nie kontroluje czytelnika, ale – wręcz na odwrót – to czytelnik wytwarza tekst („Cały tekst jest w czytelniku”), to przed lekturą feministyczną otwierają się nieograniczone możliwości: przede wszystkim adaptacji pisania kobiecego do literatury pisanej przez duże „L”. Kolodny owo monistyczne przeświadczenie Fisha powtarza:

[...] przywłaszczamy sobie różne znaczenia albo wyciągamy różne informacje, w rozmaitych czasach – nawet z tego samego tekstu – zgodnie z naszymi zmieniającymi się założeniami, okolicznościami i wymogami (*Dancing*, s. 178).

Partykularyzm i subiektywność lektury, zagwarantowane przez ową dominację czytelnika nad tekstem, nie są całkowicie dowolne. Kolodny zauważa:

[...] o ile literatura sama jest społeczną instytucją, o tyle także czytanie jest wysoce zsocjalizowaną – lub wyuczoną – czynnością (*Dancing*, s. 178).

W tym sensie zasadne jest mówienie zarówno o jego instytucjonalizacji, jak i jego lokalizacji w obrębie „wspólnot interpretacyjnych”. A każda wspólnota interpretacyjna, która „konstytuuje nie tylko swoje własne znaczenie tekstu, ale i coś więcej – tekst jako taki”¹¹⁹, posiada „pewien interpretacyjny model już nabyty” (*Dancing*, s. 179). Ów – podpowiedziany przez Fisha – „nabyty model” może się jednak okazać niezwykle znormalizowany. Kolodny akcentuje, że zinstytucjonalizowane czytanie wytwarza pewien rodzaj zafiksowania na jednym typie lektury, którą niegdyś wykonaliśmy, i, jakby zgodnie z zasadą przymusu powtarzania, możemy już tylko w nieskończoność odtwarzać¹²⁰.

A jeśli tak, to do kanonu nie mogą wejść teksty pisane przez kobiety, albowiem:

¹¹⁹ A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 15.

¹²⁰ W *Dancing Through the Minefield...* pisze KOLODNY: „[...] to, czego uczymy się czytać dobrze i z przyjemnością, kiedy jesteśmy młodzi, predysponuje nas do pewnych specyficznych rodzajów upodobań lekturowych w wieku dojrzałym. [...] Szkoły wyższe są w tym, co w nich najlepsze, podstawą treningu dla konkurujących paradygmatów interpretacyjnych albo technik czytania, jak: stylistyka afektywna, strukturalizm i analiza semiotyczna, żeby wymienić tylko kilka ze świeższych haseł” (s. 179).

[...] okazuje się, że zamknięci jesteście w dylemacie: kura czy jajko, niezdolni, aby bez trudu po raz pierwszy odróżnić wagę tego, *co* czytamy, w przeciwieństwie do tego, *jak* nauczono nas czytać. Albowiem, mówiąc prosto, czytamy dobrze i z przyjemnością coś, o czym już wiemy, jak to czytać. A to, co wiemy na temat tego, jak czytać, w dużej mierze zależy od czegoś, co już czytaliśmy (dzieła, na podstawie których rozwinęły się nasze oczekiwania i ukształtowały się nasze strategie interpretacyjne). To, co wybieramy do czytania – i szerzej, czego nauczamy, a co następnie „kanonizujemy”, zwykle jest następstwem naszych wcześniejszych lektur. Radykalne wyłomy są męczące, wymagające, niewygodne, a czasem całkowicie poza naszym zrozumieniem (*Dancing*, s. 179).

A zatem, nie czytamy kobiecych utworów, nie znajdujemy przyjemności w obcowaniu z nimi, nie lokujemy ich w kanonie, nie umiemy bowiem ich czytać. Ale nie dlatego – jak powszechnie sugerowano – że są one mniej wartościowe od dzieł męskich. Teksty pisane przez kobiety spotkały się – wedle Kolodny – „z pewną niezdolnością przeważających czytelników męskich, by [je] właściwie interpretować i oceniać” (*Dancing*, s. 179).

W mnożeniu tej argumentacji przydatny okazuje się dla Kolodny zarówno „kulturalizm”, jak i „kontekstualizm”¹²¹ Fisha. Oba – od razu powiedzmy – przystosowane przez nią dla własnych potrzeb, czyli oznakowane płciowo. Jeśli postawa kulturalistyczna miałaby wyrażać się w prymacie „kultury pojmowanej jako zespół przekonań powszechnie respektowanych w danym społeczeństwie (ewentualnie wężej – grupie społecznej) wobec ontologicznego »umeblowania świata« oraz sposobu jego poznawczego konstytuowania”¹²², to męski i kobiecy podmiot krytyki będzie – wedle Kolodny – różnił się zasadniczo i owym ontologicznym „umeblowaniem świata”, i sposobami jego poznawczego konstytuowania. Jeśli Kolodny przystaje na formułę Fisha, mówiącą o niezbędnej dla lektury i interpretacji znajomości kontekstu („Zdanie nigdy nie jest poza jakimś kontekstem. My zawsze jesteśmy w jakiejś sytuacji”¹²³), to w istocie w tym celu, aby wskazać na niezbędność zbadania kontekstów, do których odwołują się piszące kobiety. Akcentuje wagę nie tylko kontekstów kulturowych, literackich, ale też „kontekstów ich realnego świata” (*Dancing*, s. 180). Owe konteksty mogą równie dobrze przekładać się na kody kulturowe, obyczajowe i społeczne, a także na koncepcje świata, jak wylicza autorka za Cesare Segre. Kolodny ostrożnie wnioskuje, że jeśli teksty kobiet nie powtarzają „męskich kodów”, to czytelnicy mężczyźni będą „czytelnikami ubogi-

¹²¹ Terminy wprowadzone w omówieniu metody S. Fisha przez A. SZAHAJA (*Zniewalająca moc kultury...*).

¹²² Ibidem, s. 15.

¹²³ S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 47.

mi”, a spór o trywialność czy banalność powieści kobiecej, który „jawi się jako spór o osiągnięcia estetyczne, jest w rzeczywistości sporem o *konteksty sądu*” (*Dancing*, s. 182); i że problemem jest tutaj wobec tego adekwatność wcześniejszych założeń i zwyczajów lekturowych wniesionych i nałożonych na ten tekst. I to właśnie „kompetentne odcyfrowywanie” owych kontekstów „sprawia, że ostatnie studia Spacks, Moers, Showalter, Gilbert i Gubar, i innych są tak kluczowe” (*Dancing*, s. 180).

Diagnostując obecny stan rzeczy, Kolodny wskazuje na konieczność demarkacji „wspólnoty interpretacyjnej” Fisha ze względu na płeć. Kompetentna „wspólnota interpretacyjna”, która stwarza swój obiekt lektury, pracując na tekstach kobiet, składa się – jak się okazuje – jedynie z „członkiń jej własnej płci” (*Dancing*, s. 181). Kobiety pisarki skazane są na pisanie dla siebie i kierują swe pisanie do siebie. Tym razem, inaczej niż to miało miejsce w roku 1976, Kolodny apeluje do męskich krytyków o zmianę ich strategii lekturowych i tym samym zmianę ich założeń estetycznych. Przyszedł czas na integrację?

Kolodny wyraźnie zastrzega, że nie chodzi o to, aby z nowego, poszerzonego o twórczość kobiet, kanonu miał zniknąć jakiś męski geniusz. Nie chodzi także o to, aby zbudować jakiś alternatywny wobec męskiej praktyki model feministycznego czytania, a tym bardziej model, który by odrzucał i gumował wcześniejsze (męskie) lektury.

Mówiąc wprost: miałyśmy na jakiś czas dość deklamowania o wartościowaniu estetycznym; teraz czas na nasze zadanie, aby ocenić narzucone normy i normatywne wzorce czytania, jakie, po części, wiodły ku takim deklamacjom (*Dancing*, s. 182).

Kolodny, jak wynika z jej propozycji lektury Milтона, myśli o łączeniu tradycji z nową, feministyczną perspektywą. Jak wspomina – nauczyła się czerpać przyjemność z *Raju utraconego* Milтона, pomimo że jako Żydówka nie mogła się wpisać w jego teologię, a jako feministka nie mogła zaakceptować jego „hierarchii wartościowania seksualnego” (*Dancing*, s. 179). Owa przyjemność była efektem procesu – tak go nazywali jej nauczyciele – „nauki właściwego czytania tekstu” (*Dancing*, s. 179). Mając w pamięci manipulację strategiami lekturowymi, jakiej niewątpliwie była poddawana, Annette Kolodny konstruuje model „adekwatnej” lektury Milтона – model, który powinna przyswoić sobie krytyka feministyczna (ale czy tylko?).

[...] lektury *Raju utraconego* Milтона – projektuje Kolodny – które analizują jego złożone hierarchiczne struktury, ale nie potrafią zauważyć genderowych implikacji w obrębie tej hierarchii; albo takie, które podkreślają wewnętrzną (albo nawet natchnioną) doskonałość języka figuratywnego Milтона, ale nie potrafią zauważyć konsekwencji, jakie ma dla Ewy jej

swoista, naznaczona przez *gender*, słabość, która, niczym oczekiwane przez nią kwiaty, wymaga „podparcia”; albo takie, które skupiają się na tematycznej przeróbce przez poemat klasycznych pojęć dzielności wojennych i epickich na heroizm chrześcijański, ale nie potrafią zauważyć, że Ewa jest stylistycznie z nich wykluczona – wszystkie takie lektury, jakkolwiek użyteczne, nie będą już dłużej uznawane za w pełni adekwatne (*Dancing*, s. 182).

Jak widać, Kolodny, zajmując postawę konciliacyjną, nie zamierza rezygnować z walki o feministyczny punkt widzenia, tak jak nie rezygnuje z kategorii „adekwatności” lektury, co może wydawać się paradoksem, biorąc pod uwagę jej – co prawda, naznaczone korektami – przymierze z Fishem. I niewątpliwie artykułuje nową normę lektury. Warto przecież zauważyć, że owa norma nie wspiera się już na „separatyzmie intelektualnym”, ale na apelu o integrację.

Otwierając dyskusję nad zawartością kanonu, wpisywała ją Kolodny w szerszy kontekst refleksji nad kształtem kultury. A uczestnicząca w tym procesie krytyka feministyczna podjęła, jej zdaniem, wysiłek, aby „uchwycić najgłębsze uwarunkowania własnych pojedynczych i wielorakich realiów, w nadziei, że kiedyś nastąpi zmiana samych tych form, za pośrednictwem których kultura postrzega, wyraża i poznaje siebie” (*Dancing*, s. 183).

3.6. Harold Bloom – ograniczenia w jego modelu czytania

Bloom prezentował swoją teorię, akcentując jej aspekty antynowokrytyczne. A koncepcje teoretyczne, które poświadczały odwrót od Nowej Krytyki – analizującej „tekst sam w sobie” w taki sposób, jakby mógł być on przeczytany, zrozumiany w swoich wewnętrznych uwarunkowaniach – musiały znaleźć się w polu zainteresowania refleksji feministycznej. Kolodny interesuje się jednak przede wszystkim Bloomowskim modelem czytania, który uprawia w ruch takie kategorie, jak: wpływ, ciągłość, tradycja literacka, kanon. Tak jak Gilbert i Gubar testowały adekwatność Bloomowskiej koncepcji poetyckiego wpływu do kobiecej produkcji literackiej, tak Kolodny stawia problem ograniczeń w Bloomowskim modelu czytania, gdy zostanie on zastosowany do twórczości kobiet.

Kolodny rekonstruuje kilka podstawowych założeń Blooma, aby zapytać o ich użyteczność dla feministycznej lektury. Bloomowska teoria literackiego wpływu zakłada interakcję pomiędzy poetami i pomiędzy poema-

tami. Czytać oznacza zatem – wedle autora *A Map of Misreading* – „odwzorować mapę psychodynamicznych relacji”, która zapisuje złe zrozumienie pracy jakiegoś prekursora albo poprawia, przepisuje, przywłaszcza sobie jego poetycką wizję jako swoją własną. Nauka czytania byłaby nauką jakiejś „rozmyślnie złej interpretacji” („Spróbujmy nauczyć się czytać wiersz jako rozmyślną błędną interpretację, jakiej autor poddał, jako poeta, wiersze prekursora, czy też poezję w ogóle”¹²⁴). A jednocześnie, skoro „znaczenie wędruje [...] od tekstu do tekstu”¹²⁵, to – wedle Blooma – pojedynczy tekst należy czytać w jakimś całościowym jego układzie, jako synekdochę owego układu.

Kolodny koncentruje swą uwagę na kategorii wpływu, której znaczenie utożsamia z tradycją literacką. I chociaż rozumienie owej kategorii może podlegać swoistemu cieniowaniu znaczeń, to ostateczny finał owego cieniowania sprowadzić można do formuły: wpływ tradycji literackiej. Jacek Gutorow pisze:

[...] dla Blooma „wpływ” nie musi wynikać z lektury poprzedników – nie chodzi zatem o wpływy rozumiane jako obecność pewnych rozwiązań artystycznych, tematów czy prądów intelektualnych. [...] co właściwie podlega wpływowi?

Wydaje się, że tym czymś jest „po prostu” w pełni ukształtowana jaźń prekursora. Stąd lęk przed wpływem rozumiany jako lęk o niemożność spełnienia siebie w obliczu – a właściwie wewnątrz – dominującej obecności wielkiego poprzednika. Z drugiej strony w języku tradycji – chcąc nie chcąc, wielki poeta może odnaleźć swoje miejsce jedynie wewnątrz tradycji, a więc nieodmiennie w orbicie czyichś wpływów¹²⁶.

Bloom rozważa kwestię wpływu (a także ciągłości) w obrębie dominującej – ustabilizowanej – tradycji i wysokiej kultury (literatury). Problem z tak nakreśloną trajektorią wpływów pojawia się wówczas, gdy w ową tradycję chce się wpisać – i poddać je testowi na wpływ – pisarki, „które faktycznie były albo przynajmniej doświadczały siebie jako odcięte i obce wobec panującej tradycji” (*A Map*, s. 48). O braku tradycji „w umyśle” piszących, o ich „ubóstwie i niepewności” i skutkach owego braku pisała we *Własnym pokoju* Virginia Woolf. Kolodny owo poczucie braku przenosi też na czytelników tych powieści, którzy, podobnie jak ich autorki, doświadczają jako czytelnicy wykluczenia z wysokiej kultury.

Annette Kolodny odwołuje się do badań Niny Baym¹²⁷, z których jasno wynika, że wchodzące do literatury amerykańskiej popularne powieściopi-

¹²⁴ H. BLOOM: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji...*, s. 88.

¹²⁵ H. BLOOM: *Kabbalah and Criticism*. New York, Continuum, 1975, s. 82.

¹²⁶ J. GUTOROW: *Trop i tron*. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 390.

¹²⁷ N. BAYM: *Woman's Fiction...*

sarki lat 50. XIX wieku od początku swojej literackiej drogi wyrzekały się poważniejszych aspiracji, traktując pisanie raczej jako profesję niż jako uczestnictwo w tworzeniu sztuki. Co więcej, była to ich odpowiedź na społeczny apel: od tych kobiet – pisze Nina Baym – „oczekiwano, aby pisały szczególnie dla własnej płci i w granicach tradycji ich kobiecej kultury raczej niż w granicach Wielkiej Tradycji”¹²⁸. Pod koniec XIX wieku zmieniła się sytuacja, gdy pisarki chciały znaleźć swoje miejsce na półkach w bibliotekach, zaistnieć w przestrzeni Wielkiej Sztuki.

Jak zatem – stawia problem Kolodny – przystosować tezę Blooma mówiącą o czytaniu tekstu, którego znaczenia „wędrują od tekstu do tekstu” i który stanowi „synekdochę dla większej całości”, jeśli tekst pisarki jest „zanurzony” w jakiś system tekstów, który to system pozostaje „obcy dla wiedzy czytelniczej”? Jeśli nie ma swojej tradycji, ciągłości? Jeśli zatem owe wędrujące znaczenia „wędrowały wokół nieco innych grup tekstów, które skupiały uwagę męskich bądź kobiecych czytelników?” (*A Map*, s. 49). Mechanizm literackiego wpływu, opisany przez Blooma, okazuje swą niemoc i bezradność, gdy próbuje się go odnieść do pisarek kobiecych i kobiecych czytelników.

Swą konkluzję ilustruje Kolodny, poddając refleksji recepcję i przyczyny nierozpoznanie przez krytyków i literaturę amerykańską dwóch pisarek i ich utworów: Kate Chopin i jej *The Awakening* (1899) oraz Charlotte Perkins Gilman i jej *The Yellow Wallpaper* (1892).

Chociaż Kate Chopin nie dokonała w *The Awakening* jakiegoś szczególnie rewolucyjnego gestu wobec swej wcześniejszej twórczości, powtarzając znane z jej utworów tematy, także te dotyczące kobiecej zmysłowości i seksualności pozamałżeńskiej, to jednak sposób, w jaki przepracowała ową znaną materię, okazał się nie do przyjęcia dla jej kobiecych czytelniczek. Chopin zrezygnowała bowiem z poetyki powieści popularnej, a tym samym z „akceptowanych norm powieści kobiecej” (*A Map*, s. 50). Zbaczając z torów tradycji kobiecej twórczości, rozpoznawalnej przez publiczność czytającą, tym samym skazała się na niezrozumienie i zapomnienie.

Można jednak, inaczej niż Chopin, ulokować się w kręgu popularnego gatunku, a jednak pozostać nierozpoznaną dla, wydawałoby się, już „gotowej widowni” (*A Map*, s. 50). Taki los spotkał opowiadanie Gilman, które wyraźnie uaktywniało pamięć o twórczości Poego. Jednakże, jak interpretuje ów fakt Kolodny, ten typ literatury był sygnowany przez mężczyzn i czytany przez mężczyzn w ramach gotowego, przeciwiezonego kontekstu. A zatem, jeśli zgodzić się na tezę Blooma, że „znaczenia wędrują od tekstu do tekstu”, to historia Gilman jasno wykazuje, że czytelnicy nie znaleźli podobieństwa znaczeń między „pokojem dzieciennym na górze” u Gilman

¹²⁸ Ibidem, s. 32.

a salą tortur w Toledo ze *Studni i wahadła* Poego. Nie znaleźli także powiązań „pomiędzy wielbicielami Poego a wyznawcami popularnej powieści kobiecej, albo ścieżki łączącej nowelę Gilman z mnóstwem publikowanych feministycznych analiz chorób społecznych (niektóre z nich wyszły spod pióra samej Gilman)” (*A Map*, s. 51). Skoro czytelnicy nauczyli się czytać bohaterów Poego o zdewiowanej percepcji i naruszonym zdrowiu psychicznym, to powinni odczytać znaczenia, wynikające z procesu wchodzenia protagonistki Gilman w szaleństwo. Nie byli gotowi, ponieważ, mówi Kolodny, nie znali kontekstu kulturowego, w jakim należało ową historię ulokować. Ale przede wszystkim dlatego, że w ich interpretacji musiałaby zostać przekroczona różnica genderowa: wpisana świadomie przez Gilman, która domagała się jej respektowania w lekturze.

I bohater Poego, i bohaterka Gilman znajdują się w pułapce, w której „zdrowy umysł schwyty jest w sytuację indukującą niezdrowie”, jednak ten pierwszy wychodzi z niej „na zdrowie i wolność” (*A Map*, s. 51), gdy tej drugiej takie pozytywne wyjście się nie przydarza. Albowiem „sama natura rozpatrywanej pułapki musi być pojmowana jako jakościowo różna, i dotyczy to także możliwych dróg ucieczki” (*A Map*, s. 51). Albowiem – i tego właśnie krytycy nie zauważyli – protagonistką Gilman jest kobieta.

Opowiadanie Gilman, konkluduje Kolodny, stało się „literackim ślepym zaułkiem”: „[...] zawierając domysł, że mężczy czytelnicy nie mają narzędzi, by śledzić symboliczne znaczenie postępującego załamania narratorki, podobnie jak jej mąż doktor [nie ma narzędzi], by właściwie zdiagnozować znaczenie fascynacji żony wzorami tapet na ścianie; i orzekając, że czytanie kobiece wciąż jest nieprzygotowane na teksty odbijające, na zasadzie symbolicznego przykładu, pewne schematy, leżące u podłoża ich empirycznej realności, *The Yellow Wallpaper* antycypowała własną recepcję” (*A Map*, s. 51).

3.7. Prezentacje lektur Annette Kolodny

3.7.1. Charlotte Perkins Gilman: *Żółta tapeta* (*The Yellow Wallpaper*)

Kolodny czyta *Żółtą tapetę* jako tekst, który rozgrywa swe znaczenie, konfrontując wpisane w swą strukturę dwie oznakowane genderowo strategie interpretacyjne. Relacje między tymi strategiami wewnątrz tekstu odbijają relacje na zewnątrz, pomiędzy współczesnymi mu krytykami i czytelnikami.

Żółta tapeta szkicuje opowieść o małżeństwie. Mąż-lekarz udaje się każdego dnia do pracy, a jego żona ze względu na stany depresyjne zgodnie z zaleceniem męża-lekarza poddana zostaje, modnej wówczas, „kuracji spoczynkowej”. I chociaż wynajęty dom w wiejskiej okolicy jest obszerny, to żona zostaje wyizolowana z przestrzeni jego życia (parter) i ulokowana w pokoju na „strychu”. Skazana na samotność i bezczynność próbuje zapłacić czas pisaniem. Jednakże napotyka na zdecydowany opór męża, który uznaje tę czynność za szkodliwą dla jej zdrowia. Zostaje także pozbawiona możliwości czytania. Mąż czyta jej, nie pozwalając samej tego robić. Zakaz pisania skłania ją do podjęcia aktywności, którą może ukryć przed domownikami, a która sprawia jej szczególną przyjemność: czyta dla siebie z wzoru na żółtej tapecie.

Ponieważ fabuła opowiada o procesie zanurzania się bohaterki w szaleństwo, to ów stan zakłócenia władz umysłowych należy – wedle Kolodny – uznać za swoisty „komentarz dotyczący polityki seksualnej, istotnie ujawniony w jej kategoriach” (*A Map*, s. 52), polityki manipulowania dwiema strategiami: czytania/pisania. Obie te aktywności zostały bohaterce zakazane, a ona dostosowując się do owych zakazów, dochodzi do „doświadczenia swojej jaźni jako tekstu, który nigdy nie daje się przeczytać ani zapisać” (*A Map*, s. 52).

O ile bohaterkę obowiązuje zakaz pisania/czytania, a zatem interpretowania rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej, o tyle pełne prawa do tych dwóch czynności przysługują mężowi. To on, jako mąż i lekarz, „przywłaszcza sobie interpretacyjne procesy odczytywania – diagnozując chorobę swej żony i następnie wybierając to, co może być zrozumiane z jej »znaczenia«” (*A Map*, s. 52), to on pozbawia ją czytania, to on czyni z niej „milczący tekst” – nie słucha jej wypowiedzi i nie słyszy tego, co chciałaby mu ona przekazać ze swego doświadczenia – zdany na swoją dowolną, aczkolwiek naznaczoną autorytetem lekarza i męża, lekturę. A zatem w opowiadaniu autorytet interpretacji przysługuje mężczyźnie. Jest on jednak dwuznaczny, albowiem – jak zaznacza Kolodny – ów tekst-kobieta jest zapisany w jakimś nieznanym dla niego języku. Ten autorytet zostanie w finale opowiadania podważony i zdemaskowany, gdy on sam będzie musiał sobie uświadomić, że mylnie i opacznie diagnozował stan swojej żony.

Tymczasem narratorka i zarazem bohaterka Gilman, nie mogąc zapisywać swej rzeczywistości, oddaje się, z całą namiętnością, jej odczytywaniu. Beładne i chaotyczne zarysy na tapecie układa w „spójny wzór”, zachowując się jak profesjonalny czytelnik, który wypracowuje najpierw swój tekst-obiekt, dokonuje „selekcji” materiału, układa go w coraz to bardziej „dostrzegalne konfiguracje”, aby móc go śledzić i nadać mu znaczenia. Ów konstruowany „tekst” w zależności od gry światła i cieni przedstawia raz postać „przygarbionej i pełzającej kobiety”, innym razem zaś „kraty”.

Tym, co ogląda, jest oczywiście jej własna, uwypuklona „psyche” (*A Map*, s. 53).

Im bardziej oddaje się namietności czytania z tapety i na tapecie, tym bardziej traci dystans wobec własnej wyobraźniowej kreacji owego tekstu. Kobieta z tapety staje się nią samą. Moment utożsamienia przedstawia dwie w jednej:

Jak tylko wzeszedł księżyc i to biedactwo zaczęło pełzać i potrząsać wzorem, wstałam i pobiegłam jej pomóc.

Ja ciągnęłam, a ona potrząsała, ja potrząsałam, a ona ciągnęła i zanim nastał ranek, zdarłyśmy całe jardy tej tapety (*A Map*, s. 53)¹²⁹.

Tekst, który sama wytworzyła, i jego interpretacja („jej własny tekst – lub raczej jej jaźń jako tekst” – *A Map*, s. 53) całkowicie zawiaduje nią samą.

Ale – pisze Kolodny – dekodując jego (lub swoje) znaczenie, udało się jej odkryć symbolizację własnej nieznośnej i niemożliwej do przyjęcia realności. Aby uciec od owej realności, próbuje zniszczyć papier, który ją w jej mniemaniu koduje. [...] „Zerwałam prawie cały papier, więc nie możesz mnie tam znów zamknąć!” (*A Map*, s. 53–54).

Jednakże wyjście zza krat, wyzwolenie jest „jedynie wyzwoleniem w szaleństwo”. Bo „dekodując własne projekcje na owym papierze, protagonistce udało się tylko jeszcze raz je zakodować, ale teraz o wiele mocniej niż kiedykolwiek, w sobie” (*A Map*, s. 54).

Opowiadanie Gilman – sugeruje Kolodny – można odczytać jako ilustrację Bloomowskiej kategorii „mylnego odczytania”. Tym, kto się myli, jest mąż-lekarz, mylą się także czytelnicy i krytycy, którzy ani nie zauważają postępującego szaleństwa żony, ani nie potrafią powiązać jej choroby z hierarchią i dominacją (swoistym wyrazem „polityki seksualnej”), której jest, w ramach relacji familiarnych, podporządkowana. Jednakże Gilman – przekonuje Kolodny – tak ustrukturowała swój tekst, abyśmy z łatwością rozpoznawali dwie różne, „nachylone genderowo strategie interpretacyjne, które są odpowiedzialne za nasze wzajemne mylne odczytania, a nawet straszliwe pomyłki biegnące wzdłuż granic płci” (*A Map*, s. 54).

Żółta tapeta ani nie stała się prekursorką pewnej możliwej formy powieści kobiecej, ani też nie spowodowała jakiegoś przełomu, który by doprowadził powieść kobiecą do amerykańskiego kanonu; kobiety pozostały

¹²⁹ Źródło cytatu: Ch.P. GILMAN: *The Yellow Wallpaper*. Afterword E.R. HEDGES. Old Westbury–New York, Feminist Press, 1973, s. 32 (kursywy A. Kolodny).

„wyizolowanymi wyspami symbolicznego znaczenia” (*A Map*, s. 54), możliwego do zdeszyfrowania tylko we wzajemnych relacjach pisarek i czytelniczek.

Bloomowska teza: „To, kim jesteś, to tylko możesz czytać”¹³⁰ domaga się – wedle Kolodny – pewnej transformacji. Albowiem to: „kim jesteś”, powinno odsyłać do „płci interpretatora”. Z punktu widzenia autorki *A Map for Rereading*... owa płć nabiera swojej wagi wówczas, gdy rozpoznajemy związki „pomiędzy naszym »czytaniem tekstów« a naszym »czytaniem« świata i nawzajem” (*A Map*, s. 55).

3.7.2. Susan Keating Glaspell: *Sąd jej rówieśników* (*A Jury of Her Peers*)

Opowiadanie Glaspell¹³¹ nie zapisuje bogactwa zdarzeń. Rozwija się w trybie anegdoty detektywistycznej. Małżeństwo farmerów, szeryf i jego żona, oraz adwokat wyruszają do sąsiedniej farmy na wieść o dokonanym tam morderstwie. Żona farmera – ten wątek jest ważny i zostanie wykorzystany w dalszym rozwoju fabuły – w pośpiechu porzuca swe domowe czynności, zostawiając w nieładzie kuchnię. Po przybyciu na farmę mężczyźni rozpoczynają śledztwo: poszukują motywu morderstwa, nie podając w wątpliwość przekonania, że to Minnie Foster dokonała zbrodni na swym mężu. Zaś kobiety zbierają niezbędne rzeczy dla uwięzionej.

Kolodny rekonstruuje dwie wpisane w tekst, zróżnicowane ze względu na płć, strategie interpretacji. Dwie strategie tropienia śladów, dwa sposoby czytania znaków, które zostały pozostawione w domu ofiary: „[...] sam akt percepcji staje się zakodowany przez płć” (*A Map*, s. 55). Mężczyźni krążą wokół farmy (stodoła, ogród), przez chwilę zatrzymują się w sypialni pana, miejscu dokonania przestępstwa. Kobiety spędzają czas w salonie i w kuchni. Pierwsi skoncentrowani są na opowiadaniu o tym, co się zdarzyło, kobiety zaś na wnikaniu w klimat tego domu, w jego usytuowanie z dala od innych farm, w jego „osamotnienie”. Ale także z przenikliwością rekonstruują jakiś swój tekst, niedostępny dla mężczyzn, który uspoźnia się i zapełnia wątkami wybranymi spośród „z założenia pozbawionych znaczenia [*supposedly insignificant*] rzeczy kuchennych” (*A Map*, s. 56). A zatem, nie uchodzi ich uwadze nieporządek pozostawiony w kuchni, zmyłony ścieg na materiale („jakby ona nie wiedziała, co się z nią dzieje!”) – świadectwa niepokoju, a nawet złości Minnie Foster. Obserwując ubóstwo

¹³⁰ H. BLOOM: *Kabbalah and Criticism*..., s. 96.

¹³¹ S.K. GLASPELL: *A Jury of Her Peers* (1917), autorka cytuje za antologią: M.A. FERGUSON: *Images of Women in Literature*. Boston, University of Massachusetts Press, 1973, s. 370–385.

sprzętów, mają świadomość, że jej „własny dom został obrócony przeciwko niej!”. I gdy odkrywają kanarka ze skreconym karkiem – niewątpliwy dowód uduszenia męża przez Minnie Foster, ukrywają ów dowód przed mężczyznami, konspirując w imię solidarności z nieszczęśliwą kobietą.

Przeciwstawiając sobie męskie i żeńskie obszary znaczenia i aktywności – stodołę i kuchnię – narracja Glaspell nie tylko prosi się o analizę semiotyczną, ale w rzeczywistości wykonuje ową analizę za nas (*A Map*, s. 56).

Jeśli potraktować Minnie Foster jako „nadawcę” komunikatu, to okaże się, że jedynie kobiety okazały się kompetentnymi jego „odbiorczyniami”. I nie tylko dlatego, że uczestniczą we wspólnym kontekście, dzieląc „znaczenie spraw kuchennych”, ale także dlatego, że „uczestniczą w pojęciowych wzorcach, które kształtują jej świat” (*A Map*, s. 56). Zamieszkałe wewnątrz tego świata potrafią odczytać znaczenia symboliczne z tego, co dla pozostających poza jego obrębem wydaje się banalne i trywialne. Dla Kolodny ważne jest, że czytanie kobiet dokonuje „przeorientowania [*reordering*] tego, kto faktycznie został zamordowany, i tego, co tworzyło w tej historii prawdziwą zbrodnię” (*A Map*, s. 57).

A zatem, kiedy Minnie Foster „łamie kark swemu mężowi”, to kobiety, upatrując w jej czynie odwetu za „złamanie karku” jej kanarkowi przez męża, jednocześnie nadają temu ostatniemu czynowi znaczenie symboliczne. KobiECE czytelniczki odcyfrowują z niego rozgrywający się latami scenariusz zbrodniczych męzkowskich praktyk, których obiektem stała się Minnie Foster: „[...] nieubłagane dławienie, przez wiele lat, ducha i osobowości Minnie Foster” (*A Map*, s. 57). Obwiniając męża, równocześnie same czują się współwinne owej zbrodni, popełnionej na ich niegdysiejszej przyjaciółce. Jedną z nich w egzystencji Minnie Foster – skazanej na izolację i bezwzględna samotność – rozpoznaje swoją własną. I to rozpoznanie wspólnoty doświadczeń nadaje kobiecie czytaniu niepodważalną moc autorytetu.

Wszystkie przechodzimy przez to samo – to wszystko są rozmaite odmiany tego samego. Gdyby tak nie było – to czemu ty i ja *rozumiałybyśmy*? Skąd byśmy *wiedziały* to, co wiemy w tej minucie? (*A Map*, s. 57).

Owa wyjątkowa, opatrzona autorytetem kompetencja kobiecych czytelniczek zamyka je w „związany głęboko z płcią świecie znaczenia, w jakim zamieszkują”, bo kiedy odkrywają, jak „jest wyspecjalizowana ich zdolność do odczytywania tego świata”, to zarazem „odkrywają na nowo własną, dzieloną wzajemnie izolację w jego obrębie” (*A Map*, s. 57).

Z lektury tych dwóch opowiadań Kolodny wyprowadza kilka wniosków. Mężczyźni, choć nie są wykluczeni jako ich czytelnicy, to przedstawiają jakiś „odmienny rodzaj czytelnika” (*A Map*, s. 57), którego lektura tekstu kobiety i kobiety jako tekstu okazuje się nieadekwatna.

W obu jednak [przypadkach] dochodzi się do tego samego punktu: nie mając oswojenia z uniwersum wyobraźniowym kobiet, tym uniwersum, w którym ich działania są znakami, mężczyźni w tych historiach nie mogą ani odczytać, ani zrozumieć znaczeń kobiet, które są im najbliższe – i to mimo pozorów, że dzielą jakiś wspólny język (*A Map*, s. 58).

A zatem stawką lektury dwóch opowiadań, które demonstrują trudność w odszyfrowaniu języka figuratywnego dwóch tekstów/światów, jest „przeżycie kobiety jako tekstu [*survival of the »woman as text«*]” (*A Map*, s. 57). Aby owo „przeżycie” miało szansę powodzenia, Kolodny szkicuje projekt integracji:

Mężczyźni mogą, mimo wszystko, nauczyć się znaczeń zakodowanych w tekstach kobiecych i o kobietach tak, jak kobiety nauczyły się być wrażliwymi czytelniczkami Milтона i Szekspira, Hemingwaya i Mailera (*A Map*, s. 58).

3.8. Krytyka rewizjonistyczna w rozumieniu Kolodny

Błędem byłoby sądzić, że Kolodny sprowadza lekturową „re-wizję” do prezentacji nowych odczytań męskich i kobiecych tekstów. Interesują ją bowiem szersze implikacje owego przedsięwzięcia. A mianowicie, implikacje dwóch strategii lekturowych dla pomyślenia na nowo i przemyślenia kwestii kanonu, a – co za tym idzie – ciągłości tradycji literackiej. Jeżeli przystać na stwierdzenie Blooma: „jesteś lub stajesz się tym, co czytasz”¹³², to – mówi Kolodny – otwarcie kanonu na teksty pisane przez kobiety musi prowadzić do ukształtowania się nowych „rodzajów czytelników” (a może nawet odmiennych rodzajów ludzi). Refleksja nad kanonem otwiera także kwestię nowego rozpoznania siebie – samopoznania – kultury.

Takie zaś otwarcie kanonu wymaga rzucenia kilku wyzwań autorytetowi, który do tej pory rościł sobie pretensje do nadawania mu kształtu, do ustalania norm czytania, stabilizującego rozumienie ciągłości, która – we-

¹³² H. BLOOM: *Kabbalah and Criticism...*, s. 96.

dle Blooma – „zaczyna się w VI wieku przed Chrystusem, gdy Homer po raz pierwszy stał się lekturą szkolną Greków” (*A Map*, s. 59)¹³³. Jeśli, z zupełnie innych powodów i mając na względzie odmienne cele, konserwatysta Harold Bloom i feministka Adrienne Rich wypowiadają się podobnie na temat konieczności „re-wizji” interpretacji, a w istocie tradycji literackiej, to należałoby owe różnice między nimi wyświecić.

W interesie krytyki feministycznej jest, aby nowe odczytania tekstów kobiecych umożliwiły stworzenie ich korpusu, rekonstrukcję właściwej dla nich ciągłości i tradycji, konstrukcję właściwych dla nich kontekstów znaczeń i symboli, aby przestano „spisywać je na straty jako kaprys albo wyjątek, nieregularność na skądinąd regularnym wzorze. Zobaczone w ten sposób feministyczne apele o rewizjonistyczne nowe odczytanie, w opozycji do Bloomowskiego, oferują nam wszystkim jakieś potencjalne powiększenie naszej zdolności, by czytać świat, nasze teksty literackie, a także samych siebie, na nowo” (*A Map*, s. 59).

Otóż Bloomowskie myślenie o literackim wpływie, tradycji, również o poecie-efebie czy krytyku-czytelniku „rewizjoniście”¹³⁴ ignoruje – wedle Kolodny – a wręcz „skutecznie maskuje” fakt, że może istnieć jakaś inna tradycja, „w której kobiety uczyły jedna drugą, jak czytać i pisać o ich własnych, jedynych (a czasami izolowanych) kontekstach i poza nimi” (*A Map*, s. 59–60).

¹³³ Autorka cytuje: H. BLOOM: *A Map of Misreading*. New York, Oxford University Press, 1975, s. 33–34.

¹³⁴ H. Bloom wielokrotnie i ze szczególną pasją wypowiadał się na temat założeń krytyki feministycznej. Jeśli idzie o kanon, uparcie podkreślał, że feministyczne badaczki lekceważą wartość estetyczną utworów na rzecz ich wartości politycznych i ideologicznych. Akcentował, że psychodynamika twórczości kobiecej – jej psychologia – podlega tym samym mechanizmom wpływu, konkurencji i walki, co psychodynamika twórczości męskiej. Chociaż badaczki usilnie przekonują o zaniku pretensji kobiet do „samokanonizacji”, propagując w zamian „pokorę powszechnego siostrzeństwa, nową wzniosłość dziergania kołdry, która stanowi dzisiaj ulubiony trop krytyki feministycznej” (H. BLOOM: *Podzwonne dla kanonu...*, s. 186, stąd dalsze cytaty), to „najmocniejsze kobiety wśród wielkich poetów, Saffona i Emily Dickinson, są jeszcze bardziej zaciekłymi agonistykami niż mężczyźni. Panna Dickinson z Amherst nie zamierza pomóc pani Elizabeth Barrett-Browning w dzierganiu kołdry” (s. 189). „Nie wiem, czy krytyka feministyczna zdoła wypełnić swoją misję i zmienić naturę ludzką, wątpię jednak, by najbardziej nawet spóźniony idealizm zdołał zmienić podwaliny zachodniej psychologii twórczości – kobiecej i męskiej – od rywalizacji Hezjoda z Homerem, aż po agon między Dickinson a Elizabeth Bishop” (s. 189–190). Bloom nie uważał także, że pisarki pozostają poza wpływem męskiej twórczości. A nieobecność pisarek kobiecych w kanonie objaśniał faktem, że ich utworów nie cechowała ani „słaba”, ani tym bardziej „mocna dezinterpretacja”. Zapewne, gdy zadawał pytanie: „czy potrafisz – torując sobie drogę z wnętrza tradycji, a nie jak chcą multikulturaliści, od zewnątrz – zmusić tradycję, by zrobiła dla ciebie miejsce?” (s. 181), to odsyłał je także do feministycznych zwolenniczek otwarcia kanonu i lokował je wśród „multikulturalistów”.

4. Teoretyczna Elaine Showalter

4.1. *Towards a Feminist Poetics* (1978)

Szkic Elaine Showalter *Towards a Feminist Poetics*¹³⁵ – wydany w 1978 roku – zaprezentował początek nowej fazy jej myślenia o zadaniach krytyki feministycznej. Jego lokalizacja pomiędzy *A Literature of Their Own* a rozprawą *Krytyka feministyczna na bezdrożach* (1981)¹³⁶ jest o tyle szczególna, że przypominając w nim główne tezy książki, autorka jednocześnie antycypuje, w zarysach, projekt, który pojawi się w artykule podsumowującym kondycję krytyki feministycznej i jej „rozwój” do 1981 roku.

W *Towards a Feminist Poetics* Showalter po raz pierwszy rozpoznaje „brak jakiegś jasno wyartykułowanej teorii [feministycznej]” (s. 23) i stworzenie jej uznaje za najbardziej pilną konieczność. Deficyt takiej teorii czyżni bowiem krytykę feministyczną „bezbronną” wobec różnorodnych ataków. Aby krytyczki mogły na nie odpowiadać, muszą wiedzieć, z jakiej pozycji występują i czego w istocie bronią.

Showalter świadoma trudności, z jakimi zderzy się jej apel i ogłoszone zapotrzebowanie na „teorię”, próbuje uprzedzić kontrargumenty i je zneutralizować. Na liście powszechnie zapisywanych podejrzeń wobec „teorii” znalazły się takie: że teoria stanowi domenę męskiej aktywności; że feministyczna analiza, gdy zostanie „przejęta” przez akademików, wówczas może zostać przez nich zasymilowana; że perfekcyjność teorii „zabije” żywiołowy „ruch” (rozwijających się wydawnictw, czasopism feministycznych), który wspomagał feministyczną refleksję. Showalter, broniąc swego zamysłu, sięga po retorykę „psychoanalityczną”: uświadamia opornych, że ich zrationalizowane argumenty przeciw teorii są niczym więcej, jak symptomem ich „psychicznych barier wobec udziału kobiet w dyskursie teoretycznym” (s. 25).

Ten szkic prezentuje – wedle formuły Showalter – „krótką taksonomię, jeśli nie poetykę, krytyki feministycznej” (s. 25), wprowadzającą rozróżnienie dwóch jej typów, ze względu na odmienne centra zainteresowań.

¹³⁵ E. SHOWALTER: *Towards a Feminist Poetics*. In: *Women Writing and Writing about Women*. Ed. M. JACOBUS. London–New York, Croom Helm, 1979. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

¹³⁶ E. SHOWALTER: *Krytyka feministyczna na bezdrożach*. Przeł. I. KALINOWSKA-BLACKWOOD. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

Pierwszy typ interesuje się *kobietą jako czytelnikiem* – kobietą jako konsumentką wyprodukowanej przez mężczyzn literatury i sposobem, w jaki owa hipoteza czytelnika kobiecego zmienia nasze rozumienie danego tekstu, budząc nas na znaczenia jego seksualnych kodów (s. 25).

Amerykańska badaczka przypisuje temu typowi krytyki feministycznej (w tej książce nazywanej „krytyką androtekstów”) sondowanie „założeń ideologicznych zjawisk literackich” (s. 25) i zainteresowanie obrazami i stereotypami kobiet, pominięciami i fałszującymi ujęciami kobiet w krytyce i w męskiej historii literatury, strategiami manipulującymi kobiecą publicznością, szczególnie w kulturze masowej, a także zainteresowanie „analizą kobiety jako znaku w systemach semiotycznych” (s. 25).

Krytyce feministycznej wyprowadzonej z roli, jaką odgrywa czytelnik kobiecy, przeciwstawia Showalter nowy, własny projekt, któremu nadaje nazwę ginokrytyki.

Nie istnieje żaden termin w języku angielskim dla tak wyspecjalizowanego dyskursu, dlatego – tłumaczy – przystosowałam francuski termin *la gynocritique*: ‘ginokrytyka’ [*gynocritics*] (pomimo, że znaczenie męskiego pseudonimu w historii pisania kobiet również sugerowało termin ‘georgika’ [*georgics*]) (s. 25–26).

Ten drugi typ feministycznej krytyki interesuje się *kobietą jako pisarką* – kobietą jako wytwórcą znaczenia tekstowego, historią, tematami, gatunkami i strukturami literatury pisanej przez kobiety. Jego tematy obejmują psychodynamikę kobiecej twórczości; lingwistykę i problem kobiecego języka; przebieg jednostkowej albo zbiorowej kobiecej kariery literackiej; historię literatury; i, oczywiście, studia nad poszczególnymi pisarkami i ich dziełami (s. 25).

Zaprezentowana tutaj „taksonomia” będzie jeszcze wielokrotnie rozważana (włączona w dialog z Jane Gallop i Patrocino Schweickart), stąd rejestrując stanowisko Showalter, na chwilę pozostawiam je poza debatą.

W *Towards a Feminist Poetics* projekt ginokrytyki zostaje zbudowany na ruinach krytyki skoncentrowanej na czytelniczce androtekstów. I chociaż Showalter uznaje „niezbędność” obu typów krytyki, to przecież ustala między nimi wyraźną hierarchię: tamta utraciła autonomię, została bowiem uwikłana w politykę i polemikę z marksistowską socjologią i estetyką, podczas gdy ginokrytyka „jest bardziej samodzielna i eksperymentalna, powiązana koneksjami z innymi typami nowych badań feministycznych” (s. 26). Tamta cierpi na „złą” – bo „miłosną fiksację” na męskiej literaturze, na „obsesję” adaptacji męskich modeli teoretycznych, projekt zaś ginokrytyki jest zdrowy, albowiem „ma konstruować kobiece ramy dla analizy literatury kobiet, rozwijać nowe modele oparte na badaniach kobiecego do-

świadczenia" (s. 28). I chociaż jej własna, zaprezentowana w tym tekście „hipoteza kobiecej czytelniczki” sugeruje właściwą drogę, którą mogłaby obrać krytyka feministyczna, to, jak się ostatecznie okazuje, jest to droga donikąd. Czytając teksty męskie, badając „stereotypy kobiet, seksizm męskich krytyków i ograniczone role, jakie kobiety grają w historii literatury, nie dowiadujemy się o tym, co kobiety czuły i czego doświadczali, ale jedynie o tym, co myśleli mężczyźni o tym, jakie kobiety powinny być” (s. 27). A zatem, krytyczki mogą już przestać tracić czas na „intelektualne inwestycje” w męskie projekcje, które wyhamowują ich aktywność, powtarzają bowiem zapisaną w owych projekcjach „tendencję do naturalizowania wiktymizacji kobiet” (s. 28).

Przytoczonymi wnioskami podsumowuje Showalter swą lekturę słynnej sceny wyjętej z powieści Hardy’ego *Burmistrz Casterbridge*. A scena ta przedstawia pijanego Michaela Hencharda, który wystawił na sprzedaż swą żonę i córkę. Badaczka dystansuje się wobec przywołanego przez siebie głosu Irwinga Howe’a, który uznał scenę za świetną i mocną. Odczytywał w niej imperatyw, który kierował Henchardem:

Uwolnić się od żony; pozbyć się tej opadającej kobiecej szmaty, z jej niemymi skargami i doprowadzającą do szału biernością; uciec, nie wymykając się po cichu, ale publicznie sprzedając jej ciało nieznanemu, tak jak sprzedaje się konie na targu; w ten sposób wyrwać dla siebie, w akcie czystego, niemoralnego egotyzmu, drugą szansę na życie – oto jakim uderzeniem, tak podstępnie atrakcyjnym dla samczej fantazji, zaczyna się *Burmistrz Casterbridge* (s. 26)¹³⁷.

Showalter, zapisując ważną uwagę: „Jest oczywiste, że kobieta, choćby była indoktrynowana aż do głębokiej identyfikacji z kulturą męską, będzie miała inne odczucie tej sceny” (s. 26), jednocześnie wskazuje na „fantazje krytyka”, które zniekształcają przedstawienie Hardy’ego. Nie zauważa on, mianowicie, że scena na targu nie mówi nic o lamentacji i bierności powieściowej żony, Susan Henchard. Natomiast pokazuje obsadzenie jej przez autora powieści w biernej roli, w której nie może ona ani panować nad wydarzeniami, ani też nie ma możliwości, aby „wyrwać drugą szansę na życie”.

I chociaż Hardy – zgodnie z regułą, która mówi, że w patriarchalnych społeczeństwach sprzedaje się córki, nie zaś synów – „chciał” uczynić sprzedaż córki „wyraźną i centralną”, to jednak, wedle Showalter, „emocjonalnym centrum” tej powieści staje się „powolne uznanie mocy i godności córki żony – Elizabeth-Jane” (s. 27). Wychowana przez ojca w jego systemie wartości, buntuje się jednak przeciw niemu i odrzuca go. Henchard

¹³⁷ Autorka cytuje: I. HOWE: *Thomas Hardy*. London, Weidenfeld & Nicholson, 1968, s. 84.

zmuszony zostaje do pokory. Tracąc łańcuch burmistrza – „fasadę” swej „jurności”, traci autorytet i prawa ojca. Jest w nim osad słabości i „kobiecości” (*womanishness*) (s. 27). Z kolei „kobiece postaci Hardy’ego w *Burmistrzu Casterbridge*, tak jak i w innych jego powieściach, są nieco wyidealizowanymi i melancholijnymi projekcjami stłumionego męskiego »ja« [*repressed male self*]” (s. 27). Dla Showalter ważne jest jednak rozpoznanie: „Jak widzimy w tej analizie, jednym z problemów krytyki feministycznej jest to, że ma ona męską orientację [*it is male-oriented*]” (s. 27).

A zatem, celem ginokrytyki jest zamiana autora, którym się będzie zajmować – podmiotu męskiego na kobiecy, męskiego autorytetu przedstawienia na autorytet kobiecy. To akcentowała Showalter już w *A Literature of Their Own* – że tradycja pisarstwa kobiecego musi wyjść z impasu, musi, poza męską linią tradycji, nie zaś w jej przerwach, ustanowić swoją własną, skonfrontować milczące głosy kobiecej subkultury z głośną i dominującą męską kulturą.

4.2. Wokół przedstawienia (*la représentation*)

W swym szkicu wydrukowanym w *A History of Feminist Literary Criticism*¹³⁸ Mary Eagleton powtarza gest Mary Jacobus, która w zredagowanej przez siebie antologii – *Women Writing and Writing about Women* (1979) – umieściła swój esej *The Difference of View*¹³⁹ właśnie obok eseju *Towards a Feminist Poetics* Elaine Showalter.

Obie badaczki sięgają po fragmenty Hardy’ego. I obie formułują odmienną wizję krytyki feministycznej. Eagleton, przypominając decyzję Mary Jacobus, daje tym samym, sformułowaną, co prawda, nie wprost, lecz implicytnie, odpowiedź na enigmatyczny finał swej oceny *A Literature of Their Own*. Przypomnę, że część rozdziału drugiego (1.2. *Głosy o „A Literature of Their Own”*) poświęconą reakcjom krytyki na książkę Showalter podsumowuję, oddając głos Eagleton¹⁴⁰, która wprowadza drobne niuanse w kategoryczność twierdzeń autorki (zob. s. 144). Eagleton niemal niezauważalnie zmienia zaimki dotyczące literatury: z „ich własnej” na „naszą”, i nie wchodząc w bezpośrednią polemikę, przemycza odmienny punkt widzenia: „[...] pokazując, że był całkiem inny sposób – faktycznie mnóstwo innych sposobów – aby opowiedzieć naszą historię literatury, upierając się

¹³⁸ M. EAGLETON: *Literary Representations of Women...*, s. 113.

¹³⁹ M. JACOBUS: *The Difference of View*. In: *Women Writing and Writing about Women...*

¹⁴⁰ M. EAGLETON: *Literary Representations of Women...*, s. 110–111.

przy związku pomiędzy estetyką i polityką, ginokrytyka ustaliła program, który jest wciąż produktywny¹⁴¹.

Można z owego odwołania do decyzji Jacobus domniemywać, o jakiej odmiennej drodze, jednej z wielu, którą mogłaby pójść feministyczna krytyka (ginokrytyka), myślała Eagleton.

Esej Jacobus, podobnie jak wypowiedź Eagleton, nie ma charakteru otwartej batalii. Co więcej, Jacobus w żadnym miejscu nie daje sobie przyzwolenia na ostrość i zjadłość stylu Toril Moi. Jej wykład „innego punktu widzenia” rozwija nieśpiesznie argumenty, posiłkując się w każdym momencie, który mógłby nabierać znamion jakiejś „konfrontacji”, długim zdaniem, zwykle zbudowanym wedle struktury: „niekoniecznie tamto, raczej to”, „niekoniecznie trzeba znieść tamto, aby wprowadzić to”. Wydaje się, że Jacobus tylko przemieszcza akcenty. Ale, jak zobaczymy, owo przemieszczenie rodzi zupełnie odmienne konsekwencje dla badań nad pisaniem i pisanem kobiecym. W tkaninie podjętych przez nią wątków znajdują się wszystkie ważne kwestie, które podjęła Showalter w *Towards a Feminist Poetics*.

Jacobus także – jak Showalter – wybiera fragment z powieści Hardy’ego, ale interesuje ją *Tessa d’Urberville*. Czytając krótki opis Tessy, prezentuje swój odmienny od Showalter stosunek do przedstawienia (*la representation*). W skrócie wyklada swe intelektualne stanowisko jako wynik przymierza z francuskimi koncepcjami, które powstały na styku neofreudowskiej psychoanalizy i post-strukturalizmu. Owo przymierze zaś sugeruje, aby pożegnać się z analizą przedstawienia, podczas gdy Showalter domagała się jedynie przemieszczenia uwagi z jego męskiej kreacji na kreację kobiecą, nie rezygnując z pojęcia przedstawienia, dlatego że samo przedstawienie (jak i ustrukturuwanie zapisującego je języka) zostało zdiagnozowane jako miejsce represji kobiecego pożądania¹⁴². Krótko mówiąc, także próby wyłuskiwania z przedstawienia zapisu „kobiecości” są podane w wątpliwość.

Wedle tego schematu teoretycznego, sama kobiecość – heterogeniczność, Inność – staje się ową wypartą kategorią, dzięki której dyskurs jest możliwy. Kobiece [*the feminine*] zajmuje swoje miejsce w obrębie nieobecności, milczenia lub niespójności, wypieranych przez dyskurs (s. 12).

¹⁴¹ Ibidem, s. 155.

¹⁴² „Ostatnie francuskie prace o kobiecie i literaturze, odznaczające się połączeniem neofreudowskiej psychoanalizy i strukturalizmu, szczególnie skłaniały się do diagnozowania wyparcia [*repression*] pożądania kobiet przez samo przedstawienie oraz przez ład językowy jako ustanowiony Prawem Ojca porządek Symboliki, artykułowany na podstawie braku i kastracji”. M. JACOBUS: *The Difference of View...*, s. 11–12. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Staje się uchwytna w „szczelinach” języka, w jego – jak chciała Kristeva – manifestacjach semiotycznych (w opozycji do porządku Symbolicznego). Dlatego Jacobus szuka tych momentów w pisaniu, gdzie centrum jest niestabilne, gdzie milczenie staje się słyszalne, podczas gdy Showalter wierna pojęciu centrum wyznaczała jedynie odmienną jego lokalizację (w opozycji do męskich krytyków i samego Hardy’ego).

Opis Tessy nie stanowi dla Jacobus ilustracji przedstawienia, ujmowanego jako rodzaj seksistowskiej jego trawestacji lub idealizacji, lub „prawdziwego” czy też „fałszywego” – wedle oceny Showalter – obrazowania kobiety przez męskiego twórcę bądź krytyka (Irwing Howe). W tym opisie obserwujemy, jak odślaniany przez Hardy’ego „znak kobieta [sign »woman«] ma być bogatym źródłem mitycznego zamieszania, ideologicznej sprzeczności i erotycznej fascynacji” (s. 13). Oczywiście, owa obserwacja może się pojawić, gdy uwzględni się pewne warunki: że zadając pytanie o „naturę (różnicę) pisania kobiet”, badamy „kontrastowo stopień »wyciszenia« kobiet przez patriarchalne przedstawienie – stopień, do jakiego *kobieta* lub *kobiecość*, traktowana nie jako obraz, lecz jako znak, staje się miejscem zarazem sprzeczności i represji” (s. 13). Oto fragment powieści, który interpretuje Jacobus:

Ziewnęła i Angel ujrzał różowe wnętrze jej ust, podobne do pyszczka węża. Podniosła ramię tak wysoko, wyciągając je nad koroną splecionych na głowie warkoczy, że za opalenizną mógł dostrzec atlasową miękkość skóry. Twarz miała różową ze snu, a powieki opadające ciężko na oczy. Biła od niej cała przelewność jej natury [*The brim-fullness of her nature breathed from her*]. W takich chwilach dusza kobiety jest bardziej ucieleśniona [*is more incarnate*] niż kiedykolwiek; najbardziej uduchowiona piękność wypowiada się przez ciało, a zew krwi objawia się na zewnątrz¹⁴³.

Tessa kreowana jest na zwyczajną kotkę (*first feline*) i Ewę. Język Hardy’ego – „język ucieleśnienia” (*the language of incarnation*), operujący opozycjami ciała i duszy, obecności i nieobecności, „sygnalizuje pewną fundamentalną strukturę, zagrożoną katastrofą przez kobiecą seksualność” (s. 13), którą próbuje „ocalić” (*salvage*). Jednakże ta ideologiczna przesłanka Hardy’ego załamuje się pod wpływem erotycznej fascynacji:

Choć Hardy wydaje się – pisze Jacobus – ocalać ciało Tessy dla duchowości (naczynie jest przelewne [*the vessel is brim-full*]), to owe ziewające usta otwierają w tych samych kategoriach, jakimi się on posługu-

¹⁴³ T. HARDY: *Tessa d’Urberville*. Przeł. R. CZEKAŃSKA-HEYMANOWA. Warszawa, PIW, 1954, s. 211. Tłumaczka oddała słowo „*brim-fullness*” jako ‘bujność’, tu zostało ono zmienione na ‘przelewność’ ze względu na konotacje komentarza mówiące o ‘przelewnym naczyniu’.

je, jakieś pęknięcie. Ten ucieleśniony stan duszy Tessy okazuje się tak samo bliski snu – nieświadomości – jak przystający do jej czynności. Równocześnie pyszczek węża oznacza punkt (pożądanego) wejścia do wnętrza, oferowany nam jako po prostu jeszcze więcej ciała (jest w środku cała różowa, a *nie* cała duszą). Fascynacja ową nieznana, nieprzedstawialną, uwewnętrznioną seksualnością tkwi z pewnością w centrum męskich fantazji o uwiedzeniu i połykaniu. Nic dziwnego, że Hardy idzie dalej, czyniąc z Tessy nie tylko obiekt męskiego spojrzenia [*of male gaze*], ale lustro, w którym mężczyzna jest odbity („ona patrzyła na niego tak, jak chyba Ewa po swym powtórnym przebudzeniu patrzyła na Adama”; podkreślenia moje [M. Jacobus]): Inność jest udomowiona, ubezpieczona dzięki narcyzmowi – usta kobiecie nie mogą wypowiadać, tylko przyjmują i potwierdzają to, co męskie.

Milczenie Tessy, jak jej czystość, czyni z pożądanego kobiecego niemożę; ją umieszcza po stronie nieświadomości i, ostatecznie, śmierci. „Już się zamknij” – mogłoby być ukrytym przesłaniem, które odkrywa krytyka feministyczna. Ale zatrzymanie się na takich odczytaniach (lub na eksponowaniu reprodukcji ideologii seksistowskiej przez męskich krytyków) to zrobienie tylko pierwszego kroku ku wypowiedzeniu jakiejś alternatywy (s. 13–14).

Jacobus próbuje ową alternatywę formułować, wychodząc od dekonstrukcji tradycyjnych pojęć, kategorii i myślowych opozycji. Stąd też nie wybiera żadnej z opcji, które wyznaczyła na przykład Woolf, komentując pisarstwo George Eliot. Nie przystaje na jej rozumienie „punktu widzenia”. Mając świadomość odnotowanej przez Woolf sprzeczności, w jaką uwikłana jest kobieta pisarka: między pragnieniem uczestnictwa w porządku kulturowym, który zmusza ją do adaptacji, a pragnieniem artykułowania własnych doświadczeń, nie akceptuje ani adaptacji, ani separacji po stronie różnicy, albowiem ta uaktywnia – wedle niej – ryzyko marginalizacji.

Jacobus przemieszcza swą uwagę z tematów i przedstawień, więc z tego, co było na zewnątrz tekstu (pisarka pisząca o kobiecie), na wewnętrzną scenę samego pisania. Skupiona na owej scenie, to w produkującym znaczenia pisaniu, w języku, w jego grze, poszukuje już nie różnicy, ale warunków wprawiających w ruch proces różnicowania.

Różnica jest zdefiniowana na nowo, nie jako męskie *versus* kobiecie – nie jako ustanowiona biologicznie – lecz jako pewna wielość, rozkoszność i heterogeniczność należąca do samej tekstualności (s. 12).

Ową „pracę” pisania – tekstowości, fikcjonalności – ilustruje Jacobus wyimkiem z *Własnego pokoju*, w którym autorka czyta fragment *Dziwnych losów Jane Eyre*:

„Daremnie byłoby mówić, że istoty ludzkie powinny zadowolić się spokojem: potrzebują działania – a jeżeli nie mogą go znaleźć, stwarzają je sobie. [...] Kobiety uważa się na ogół za bardzo spokojne istoty, ale kobiety czują tak samo, jak mężczyźni; potrzebują ćwiczeń dla swych zdolności, pola dla swych wysiłków nie mniej niż ich bracia; cierpią, gdy są zbyt skrępowane, cierpią w bezwzględny zastój zupełnie tak samo, jak cierpieliby mężczyźni; [...]. Bezmyślnością jest potępiać je albo śmiać się z nich, jeżeli starają się robić więcej albo nauczyć więcej, niż zwyczaj wymaga dla ich płci.

Chodząc tak w samotności, nierzadko słyszałam śmiech Gracji Poole...”

Jakże niezręczny jest ten nagły zwrot, pomyślała¹⁴⁴.

Jacobus odczytuje „wtargnięcie” *Dziwnych losów Jane Eyre* do *Własnego pokoju* jako moment rozsadzenia „ograniczeń” (*bounds*) tekstu, „przełamania fikcjonalnego *decorum*”, co skutkuje pewną nadwyżką, sposobem powiedzenia przez Woolf tego, co przez dzieło nie mogło być „wypowiedziane w jego legalnych granicach, przez co ujawnia ono swą fikcjonalność” (s. 17). Woolf wierna zasadzie, że wściekłość powinna zostać wygnana z literatury, wpisuje wściekłość innej kobiety – Charlotte Brontë – w swój tekst:

Będzie bowiem pisać w gniewie tam, gdzie powinna pisać spokojnie. Będzie pisać głupstwa tam, gdzie powinna pisać mądrze. Będzie pisać o samej sobie tam, gdzie powinna pisać o postaciach swej powieści¹⁴⁵.

Owa strategia Woolf, „to odzyskiwanie feministycznej energii drogą okrężną [*oblique recuperation of feminist energy*]”, destabilizuje – wedle Jacobusa – jej pisanie i ma swe implikacje zarówno dla krytyki feministycznej, jak i dla fikcji. Przede wszystkim dlatego, że „rozsadzenie granic” ekspozuje fikcyjność autorskiej kontroli nad tekstem, obiektywności, odsłaniając inne możliwe rodzaje pisania. Status autora i jego stosunek do tekstu – tak ważne w myśleniu Showalter – zostają podważone, skoro fikcją stają się zarówno podmiot kobiecy, jak i pisanie. Podmiot „rozpuszczony w pisaniu” – wielość „ja”, wielość Marii: Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmiche – w wielości punktów widzenia, co tak bardzo kontestowała Showalter, „rozpuszcza”, rozsadza granice swego pisania.

Jacobus sięga także po „satyryczny”, znany i często przywoływany fragment *Własnego pokoju*, który zapisuje spotkanie młodej kobiety ze stróżem biblioteki – figurą reprezentatywną dla Prawa. Kobieta wyrzucona z traw-

¹⁴⁴ V. WOOLF: *Własny pokój...*, s. 88–89 (przekład powieści Brontë T. ŚWIDERSKA).

¹⁴⁵ Ibidem, s. 89.

nika i skierowana na żwirową ścieżkę zostaje uświadomiona, w jakich granicach może się poruszać. Opowiadanie o wkraczaniu na trawę, przekraczaniu granic, ma – wedle Jacobus – swoje ważne implikacje: „Zarazem wewnątrz, ale jakiegoś uwewnętrznionego podziału” (s. 20).

Mając w pamięci owo doświadczenie podziału, Jacobus inaczej niż Showalter interpretuje Woolfiańską koncepcję androgynii i jej „przełożenie” na pisanie. Proponuje, aby androgynię traktować

nie jako naiwną próbę przekroczenia determinant genderu i kultury (choć to jest też), nie jako romantyczną ochronę Szekspirowskiej twórczości (choć to jest też), ale raczej jako harmonizujący gest, równoczesne uaktywnienie pożądania i jego represji, za pośrednictwem którego podział, o którym mowa, jest zamknięty w utopijnej wizji niepodzielnej świadomości. Represyjna opozycja męskie/kobiece, która „narusza [...] jedność umysłu”, ustępuje na rzecz umysłu paradoksalnie wyobrażonego nie jako jeden, ale jako heterogeniczny, otwarty na grę różnicy: „dźwięczny i chłonny [...] bez przeszkód przekazuje uczucia [...] jest [naturalnie] twórczy, promienny i niepodzielny” (s. 20)¹⁴⁶.

Jednakże, gdy Jacobus odwołuje się do androgynii, to nie chodzi jej o opis umysłu, ale o dokonany przez Woolf opis własnej prozy: „[...] o grę różnicy wiecznie działającej wewnątrz jej pisania” (s. 20).

W finale rozprawy autorka odnosi się do trzech zagadnień, na których koncentrowała swą uwagę Showalter. A zatem, Jacobus stwierdza, że kobieca literacka tradycja nie „musi koniecznie oznaczać jakiegoś powrotu do specyficznie »kobiecych« (to jest potencjalnie ograniczających) domen”, a projekt ginokrytyki nie musi także determinować powrotu do esencjalizmu. Niepokój Showalter o to, że jeśli krytyka feministyczna skolonizuje marksistowski, psychoanalityczny bądź post-strukturalistyczny dyskurs, to utraci ostrość krytycznego widzenia, wydaje się – wedle Jacobus – bezpodstawny. A „różnica punktów widzenia”, która, jak się okazało (w pisaniu Woolf), stała się sprawą przepisania (*a matter of rewriting*), zostaje uznana przez Jacobus za nieodzowną dla przeprowadzenia rewizji (w tym duchu również rewizji kobiecej tradycji literackiej):

[...] i stąd stawką, zarówno dla piszących kobiet, jak i dla pisania o kobietach, jest przepisanie tych fikcji – dzieło rewizji, czyniące z „różnicy punktów widzenia” raczej pytanie niż odpowiedź, pytanie do zadania nie po prostu kobietom, ale także pisaniu (s. 21).

¹⁴⁶ Cytaty z: ibidem, s. 118, 120.

4.3. Krytyka feministyczna na bezdrożach (1981)

Artykuł Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach* z roku 1981 powtarza wiele wątków i argumentów, które zapisała ona w *Towards a Feminist Poetics*. Jednakże zmiany w środowisku akademickim, przede wszystkim impet, z jakim weszły do niego różnorodne teorie, stały się dla Showalter powodem mocniejszego niż w 1977 roku uzasadnienia dla konsolidacji, zamarkowanego już wcześniej, projektu krytyki feministycznej. Nawet własny lęk, prezentowany jeszcze w 1975, że scjentyzm w badaniach ograbi feministyczną krytykę z dwóch cennych wartości: z subiektywności i mówienia z pozycji doświadczenia, nawet ów lęk ustępuje wobec nowych zagrożeń. Rozbieżność strategii badawczych, różnorodność ich celów (krytyki czarnej, marksistowskiej, historyków literatury, dekonstrukcjonistów i tych spod znaku psychoanalizy) osłabia – wedle niej – krytykę feministyczną, spychając ją na „bezdroża teorii”, izolując ją od „głównego nurtu rozwojowego krytyki”, czyniąc ją „empiryczną sierotką” wśród „szalejącej burzy teorii” (s. 116)¹⁴⁷.

W *Krytyce literackiej na bezdrożach* kreuje Showalter pozytywny projekt ginokrytyki, wyraziście zarysowując jego granice. Krótko mówiąc, niedwuznacznie wskazuje, które z dotychczasowych strategii badawczych należy odrzucić jako zbędny balast, a do których należy nawiązać. Za tradycję negatywną uznaje badaczka ten, opisany już w *Towards a Feminist Poetics*, nurt krytyki feministycznej, który skupia się na kobiecie jako czytelniczce.

Nie sędzę, by użyteczną przeszłością dla krytyki feministycznej – pisze – mogła być androcentryczna tradycja (s. 121).

Po pierwsze, dlatego, że cechuje ją eklektyzm metodologiczny, a zatem brakuje jej „spójności teoretycznej”. Po drugie, dlatego, że wyczerpała już swoje możliwości poznawcze. Po trzecie, stopuje refleksję, która pozwoliłaby na sformułowanie istotnych dla krytyki feministycznej, jej „własnych” problemów. A zatem:

[...] feministyczna obsesja, polegająca na ciągłym poprawianiu, modyfikowaniu, uzupełnianiu, ulepszaniu, humanizowaniu czy nawet atakowaniu męskich teorii, powoduje utrzymanie naszego od nich uzależnienia, opóźniając tym samym rozwiązywanie naszych własnych teoretycznych problemów (s. 120).

¹⁴⁷ E. SHOWALTER: *Krytyka feministyczna na bezdrożach...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Autorka *Krytyki feministycznej na bezdrożach* skazuje na wygnanie, albo na unieruchomienie „na bezdrożach”, głównie dwie, wymienione przez siebie, badaczki. Annette Kolodny i jej feministyczną hermeneutykę oraz „krytykę rewizjonistyczną”, którą miałaby sygnować swym nazwiskiem Sandra Gilbert. I chociaż Showalter przyznaje, że „lektura feministyczna silnie oddziaływała na krytycznoliteracką praktykę” (s. 118), to jednak substytucje odmiennych interpretacji tego samego tekstu pozorują jedynie ruch, który kończy się wycofaniem „z użycia” każdej z poprzednich lektur. W przeciwieństwie do Kolodny, Showalter – zniechęcona „ograniczonymi celami” feministycznej hermeneutyki i wizją „radosnego pluralizmu” – przeciwstawia im „spójną” koncepcję ginokrytyki, która ma tę wyższość, „że daje wiele sposobności do teoretycznej refleksji” (s. 122).

Ginokrytyka powinna także objąć swą aktywnością szersze pole niż to, na którym pracuje feministyczna hermeneutyka:

Choć świetnie zorientowana w politycznych aspektach problemu i uzbrojona w doskonałe argumenty, Kolodny nie zdołała przekonać mnie jednak, iż krytyka feministyczna wyrzec się musi całkowicie nadziei na „stworzenie podstawowego modelu pojęciowego”. Jeśliśmy uznały, iż nasze zajęcie krytyczne polega na interpretowaniu i zreinterpretowaniu, to musiałybyśmy się zadowolić przyjęciem pluralizmu jako naszej postawy krytycznej. Jeśli natomiast pytania, jakie pragniemy postawić, dotyczą procesu pisania oraz jego kontekstu, jeśli nadto rzeczywiście chcemy dokonać samookreślenia na użytek niewtajemniczonych – wówczas nie możemy, na tym wczesnym etapie rozwoju, wykluczyć możliwości porozumienia się na gruncie teorii (s. 119–120).

Zaś krytyka rewizjonistyczna, nastawiona na korekty modeli androcentrycznych, nie jest zdolna, aby powiedzieć coś nowego.

Diagnostując stan krytyki feministycznej, Showalter powtarza tezę o jej dwunurtowości rozpoznanej już w *Towards a Feminist Poetics*. W 1981 roku pojawia się taka oto formuła:

W przeciwieństwie do krytyki feministycznej ginokrytyka daje wiele sposobności do teoretycznej refleksji (s. 122).

A zatem, pojawia się pytanie, czy tę wypowiedź należy traktować jako „wypowiedzenie pracy” przez ginokrytyczki, pracy pod szyldem krytyki feministycznej, czy też uznać za symptom niezdecydowania Showalter, co zrobić ze starą nazwą. Pewne jest, że nie zyskały jej wsparcia propozycje, które w centrum swego zainteresowania umieściły feministyczną lekturę, a, w konsekwencji, także orientacja na samo pisanie (o co, jak pamiętamy, apelowała Jacobus).

Wedle Showalter, pozytywną tradycję dla ginokrytyki wyznaczyło już kilka opracowań, w których badaczki skoncentrowały się na twórczości kobiet: Patricia Meyer Spacks: *The Female Imagination* (1975), Mary Ellmann: *Thinking About Women* (1968), Ellen Moers: *Literary Women* (1976), Nina Baym: *Woman's Fiction* (1978), Sandra Gilbert i Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic...* (1979), Margaret Homan: *Women Writers and Poetic Identity* (1980). Podobną reorientację od androkrytyki do ginokrytyki zauważa Showalter także w krytyce europejskiej. Zarówno *écriture féminine* we Francji, jak i krytyka angielska zmierza do ukazania kobiecej odmienności i odmienności pisania kobiet. Chociaż różnie rozkładają akcenty: krytyka angielska (pod wpływem marksizmu) skupia się na „ucisku kobiet”, francuska (psychoanalityczna) na kwestiach „psychologicznego stłumienia”, amerykańska („tekstualna”) na problemach ekspresji, to „wszystkie jednakże nabrały charakteru ginocentrycznego” (s. 124).

Od momentu, gdy ginokrytyka obiektem swoich badań czyni twórczość kobiet, musi ona – wedle Showalter – „ponownie zdefiniować istotę [swe-go] teoretycznego problemu”. Nie może już zajmować się „pluralizmem rewizjonistycznych punktów widzenia” i wikłać się w ideologiczny dylemat poszukiwania zgodności między nimi, albowiem jej podstawowym zadaniem do rozwiązania staje się „kwestia odmienności” (s. 122). Showalter wie, że „zdefiniowanie osobliwej odmienności pisarstwa kobiecego, jak ostrzegały Woolf i Cixous, musi stanowić ryzykowne i trudne zadania” (s. 124). Dlatego pyta: „Czy odmiennosc ta jest kwestią stylu? Gatunku? Doświadczenia? Czy też powstaje w wyniku odczytywania tekstu, jak utrzymują niektórzy zwolennicy krytyki tekstualnej?” (s. 124). Czy odmiennosc można zawrzeć w formule Spacks „delikatnego odchylenia” – świadczącego o „subtelnej, trudno uchwytniej naturze żeńskiej praktyki pisania” (s. 124)? Czy raczej należy skupić się na „niewielkich, ale zasadniczych rozbieżnościach”, na „skumulowanym ciężarze doświadczenia oraz bycia wykluczonym” (s. 124)?

Wśród istniejących teorii pisania kobiecego Showalter wyróżnia cztery modele, które odróżniają sposób rozumienia odmiennosci. Jest to model: biologiczny, lingwistyczny, psychoanalityczny i kulturowy. Model krytyki biologicznej uznaje za najbardziej „skrajny” w poglądach na temat „płciowej odmiennosci” i zarazem za jeden „z najbardziej zagadkowych i wprawiających w zakłopotanie wariantów krytyki feministycznej” (s. 125). Odwołanie się w nim do ciała i jego anatomii ryzykuje powrotem do „prymitywnego esencjalizmu”, staje się echem wiktoriańskich teorii, które z perspektywy antropologii i medycyny ogłaszały niższość kobiet wobec mężczyzn. I chociaż krytyka feministyczna nie zamierza potwierdzać tej hierarchii, to przecież mimo woli, jak na przykład autorki *The Madwoman in the Attic...*, podejmując metaforę literackiego ojcostwa, zadaje pytanie,

wychodząc dokładnie z miejsca wyznaczonego przez męskich krytyków. Stąd pojawia się kwestia, która może brzmieć jak żart: „jeśli pióro jest metaforycznym penisem, to jakim organem mogą kobiety rodzić teksty?” (s. 125). Showalter nie odrzuca jednak, jak można by się było spodziewać, owej fizjologicznej metafory, natomiast kontestuje ją, przeciwstawiając jej „metaforę literackiego macierzyństwa” – jako dominującą w krytyce XVIII i XIX wieku – czy bardziej adekwatną analogię do „trawienia, porodowego parcia i wydawania dziecka na świat, niż do zapłodnienia” (s. 125).

Krytycy, którzy z powagą rozważają owe metafory pisania kobiecego, traktują ciało jako źródło literackiego obrazowania, ale także jako źródło formowania swoistego typu krytycznego dyskursu, eksponującego intymność i konfesyjność. Chociaż, wedle Showalter, „biokrytyka” wprowadziła do feministycznej refleksji ożywcze impulsy, to jednak ma swoje słabe strony. Z chwilą, kiedy ciało zostaje uznane za centrum „poszukiwania kobiecej tożsamości”, wywołany zostaje stary „pretekst do »usprawiedliwienia« dominacji jednej płci nad drugą” (s. 127). Showalter konkluduje: „Odmienności kobiecej praktyki literackiej należy zatem poszukiwać (by użyć słów N.K. Miller) w korpusie jej twórczości, a nie w twórczości jej ciała” (s. 128). Krótko mówiąc, nie w anatomii, ale w „ekspresji cielesności” – „zapośredniczonej przez struktury językowe, społeczne czy literackie” (s. 128).

Teorie kobiecego pisarstwa skupione na języku uaktywniają następujący zestaw pytań:

[...] czy mężczyźni i kobiety posługują się językiem w różny sposób; czy można stworzyć teorię, która ujmowałaby różnice płci, przejawiające się w używaniu języka, w kategoriach biologii, socjalizacji lub kultury; czy kobiety mogą stworzyć nowy, właściwy sobie język; i w końcu, czy płciowym zróżnicowaniem naznaczone są wszystkie sposoby, na jakie mówimy, czytamy i piszemy? (s. 128).

Pojawia się wiele postulatów, szczególnie w krytyce francuskiej (Annie Leclerc, Chantal Chawaf), aby wyzwolić się spod „języka ciemiezcy” i wykreować „autentycznie kobiecy sposób pisania”. Marzeniom o nowym języku towarzyszy refleksja, w której przypomina się, że pojęcie języka kobiet nie pojawia się dopiero wraz z krytyką feministyczną, że jest od niej znacznie starsze, na co wskazują badania folklorystów, etnografów i zbieraczy mitów.

Showalter utożsamia się ze stanowiskiem wyrażonym przez językoznawców. Język, którym posługują się kobiety, nie różni się zasadniczo od języka dominującego, „absolutnie nie ma dowodów wskazujących na istnienie płciowych predyspozycji rozwijania strukturalnie odmiennych systemów językowych” (s. 131). Jeśli pojawiają się różnice pomiędzy męskim

a kobiecym sposobem artykulacji, intonacji, użycia języka, to należy je „badać w kategoriach stylów, strategii oraz kontekstów językowego wykonania” (s. 131). Ułomna jest również kategoria „żeńskiego stylu”, zapomina bowiem o ważnych badawczych kontekstach, usuwa z pola swego zainteresowania takie współczynniki, jak: gatunek, tradycja, konwencja literacka. A zatem, idea kobiecego języka nie spełnia dostatecznych warunków, aby ją uznać za pewny grunt dla sformułowania odmienności kobiecego pisania.

Psychoanalityczna orientacja w krytyce poszukuje odmienności kobiecego pisania, badając związek pomiędzy psychiką autorki – jej płcią – a procesem twórczym. Jeden z jej nurtów odwołuje się do centralnych freudowskich i lacanowskich kategorii, takich jak: zazdrość o penisa, kompleks kastracji czy faza edypalna. Kategorie te zostają uaktywnione w opisie „stosunku kobiety do języka, fantazjowania i kultury” (s. 133). Owe inspiracje freudowsko-lacanowskie (rozpoznawane na przykład w *The Madwoman in the Attic...*), skupione głównie na stereotypie „wybrakowanej kobiety”, uznaje Showalter za poznawczo mniej interesujące od propozycji Carla Gustawa Junga, Davida Lainga czy Erica Ericssona. Szczególną jej uwagę przyciągają jednak te psychoanalityczne prace, które koncentrują się na fazie przededypalnej i na procesie psychoseksualnego zróżnicowania. Wśród nich wyróżnia rozprawę Nancy Chodorov: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978), która „poddaje rewizji tradycyjne psychoanalityczne pojęcia różnicowania, procesu, podczas którego dziecko zaczyna postrzegać odrębność swej jaźni oraz rozwijać poczucie granic własnego »ja« i ciała” (s. 135); Elizabeth Abel: *Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women* („Signs” 6, 1981), która podnosi wątek (rozpracowywany już w *The Madwoman in the Attic...*) odmiennej od męskiego rozwoju psychodynamiki twórczości kobiecej, bo indukowanego przez przyjaźń pomiędzy kobietami. Akcentuje wagę refleksji skoncentrowanej na relacji matka – córka. Showalter przyznaje, że psychoanalityczna orientacja może być inspirująca i przydatna głównie dla analizy indywidualnych tekstów, ale zarazem stanowi ograniczenie, gdyż odwołując się do jej perspektywy, nie można „wyjaśnić przyczyn zmian historycznych, różnic etnicznych czy wpływu płciowości i czynników ekonomicznych” (s. 136).

Showalter wyraźnie preferuje model kulturowy, uznając go za „pełniejszy oraz bardziej satysfakcjonujący sposób wypowiedzania się na temat specyfiki i odmienności pisarstwa kobiecego” (s. 136) w porównaniu z modelem biologicznym, lingwistycznym czy psychoanalitycznym. I, co prawda, ów model uruchamia wszystkie centralne kategorie poprzednich modeli: kobiece ciało, język, psychikę, ale interpretuje je w szerokim kulturowym kontekście.

Formy pojmowania przez kobiety swych ciał, funkcji płciowych i prokreacyjnych, powiązane są w sposób złożony z ich kulturowymi środowiskami. Psychikę kobiecą można badać jako wytwór lub strukturę mechanizmów kulturowych. Również język ponownie skupia na sobie uwagę, kiedy zajmujemy się społecznymi wymiarami i czynnikami determinującymi praktyki językowe oraz wpływem wzorców kulturowych na językowe zachowania. Teoria kultury uznaje istnienie ważnych różnic między pisarkami: klasa, rasa, narodowość oraz historia są literackimi determinantami równie ważnymi jak płeć. Niemniej jednak, kultura kobiet nadaje kształt ich wspólnemu doświadczeniu, które wiąże z sobą kobiety-pisarki ponad czasem i miejscem ich działania. I właśnie nacisk na spajającą siłę kobiecej kultury odróżnia to podejście krytyczne od marksistowskich teorii hegemonii kulturowej (s. 137).

W tym modelu podkreśla się nastawienie na specyfikację „kobiecego doświadczenia kulturowego”, doświadczenia, które winno zostać wypowiedziane w nowym, to znaczy oderwanym od męskich pojęć, dyskursie. Showalter rejestruje szerokie spektrum badań i stawianych pytań: kultura kobiega na nowo definiuje starą kategorię „kobiecej domeny”, bo czyni to z perspektywy „feminocentrycznej”. Jedni badacze zainteresowani są „opisem przechodzenia od domeny kobiecej do kultury kobiet” (s. 138), inni zaś skupiają swą uwagę na negocjacji, która rozgrywa się pomiędzy „kulturą kobiet a kulturą w ogólnym znaczeniu” (s. 138). I jakkolwiek wymienione przez Showalter koncepcje historyków i antropologów (Gerdy Lerner¹⁴⁸, Shirley i Edwina Ardenerów¹⁴⁹) rezygnują z promowanego przez nią pojęcia subkultury, to stanowią dla niej ważną, podstawową bazę dla innego słowa klucza jej myślenia: dla pojęcia kobiecego doświadczenia. Androcentryczna perspektywa kreowała owo pojęcie od zewnątrz, feministyczna historia i antropologia (głównie model Ardenera) chce je „zrozumieć od wewnątrz”. Reasumując, chce opowiedzieć o kobiecym doświadczeniu nie tylko z perspektywy dominującej grupy (męskiej), ale także z perspektywy „grupy pozbawionej głosu” – o tym, jak „kobiety same postrzegają siebie i innych” (s. 139).

Grupa „pozbawiona głosu” (*muted*), zobligowana, aby używać języka dominującego porządku, który kontroluje wszelkie formy i struktury na poziomie świadomości, może – wedle przywoływanego Ardenera – wypowiadać się „w rytuale i sztuce”. I jej wypowiedź może być deszyfrowana przez etnografa (mężczyznę bądź kobietę), pod warunkiem, że będzie on

¹⁴⁸ G. LERNER: *The Challenge of Women's History*. In: EADEM: *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. New York, Oxford University Press, 1979.

¹⁴⁹ E. ARDENER: *Belief and the Problem of Women*. In: *Perceiving Women*. Ed. S. ARDENER. New York, Biling, 1978.

„skłonny [...] zdobyć się na wysiłek spojrzenia poza parawany struktury dominującej” (s. 139).

Showalter rekonstruuje relacje, które zapisał Ardener, pomiędzy grupą dominującą a grupą pozbawioną głosu. Interesuje ją wyszczególniony przez niego obszar „dziki” – taki, z którego mężczyzna zostaje wykluczony.

W kategoriach doświadczenia, ów „dziki obszar” reprezentuje te aspekty życia kobiet, które nie mają sobie podobnych w świecie męczyzn (s. 140).

Jest także obszar męski, z którego wykluczone są kobiety. Jednakże, jeśli myślimy

o dzikim obszarze w kategoriach metafizyki czy świadomości, to nie znajdziemy jego odpowiednika w przestrzeni męskiej, gdyż cała męska świadomość znajduje się wewnątrz okręgu struktury dominującej, a zatem możliwa jest ona do językowego wyartykułowania, bądź nawet język określa jej strukturę. W tym sensie to, co „dzikie”, ma zawsze charakter wyimaginowany; z męskiego punktu widzenia może być ono po prostu projekcją podświadomości (s. 140).

O ile kobiety mogą mieć wgląd w wyłącznie męską część obszaru, o tyle mężczyźni „nie wiedzą, co kryje się w dzikości” (s. 140).

Ów dziki obszar staje się obiektem zainteresowania feministycznych badaczek. I francuskie koncepcje – Cixous, Wittig, Kristevaj – czyta Showalter w ścisłym związku z nim.

W ich tekstach – pisze – obszar ten staje się miejscem przeznaczonym dla rewolucyjnego języka kobiecego, języka wszystkiego, co było stłumione, jak również dla rewolucyjnej twórczości kobiecej, zapisywanej „białym atramentem”. To właśnie jest ów Ciemny Kontynent, który zamieszkują śmiejąca się Meduza, opisywana przez Cixous, oraz *guérillères* Wittig (s. 140).

Amazońską utopię, jak też wszelkie przekonania krytyczek, które dostrzegają szczególną bliskość kobiet i natury, które kreują „fantazmaty idyllicznych enklaw”, uznaje Showalter za symptomatyczne dla pisarstwa kobiet i dlatego – wnioskuje – krytyka feministyczna nie może ich pomijać.

Lecz musimy także zrozumieć – dodaje natychmiast – iż nie może istnieć żaden rodzaj piśmiennictwa czy krytyki, który mógłby być całkowicie usytuowany poza strukturą dominującą; żadna publikacja nie jest zupełnie niezależna od ekonomicznych i politycznych nacisków zdominowanego przez mężczyzn społeczeństwa (s. 141).

A zatem, kiedy Showalter powraca do pojęcia tekstu kobiecego, to przypomina o jego „dwugłosowości”, co przekłada się – w języku Ardenera – na literackie i kulturowe dziedzictwo zarówno grup pozbawionych głosu, jak i grup dominujących; a kiedy ponawia kwestię wzajemnego usytuowania pisarstwa kobiet i pisarstwa mężczyzn, to mówi o tym, że kobiety piszące „znajdują się w obrębie dwóch tradycji jednocześnie, owych »prądów dennych« – wedle metafory Ellen Moers – nurtu głównego” (s. 142). Ani zatem „wewnątrz, ani na zewnątrz tradycji męskiej”.

Kulturowy model – przekonuje Showalter – sprzyja lekturze kobiecych tekstów: ich dwugłosowości, palimpsestowości, alternatywności, rozumianej jako „problem figury/tła”. Tam, gdzie niegdyś było miejsce puste, może się okazać ono obfite w znaczenia, a ukryta fabuła może ujawnić swą przewagę nad fabułą dominującą. Ów model uwrażliwia także na wyłuskanie – wedle Nancy K. Miller – „innego tekstu”, który jest zawsze wpisany w tekst uznawany za główny, ale funkcjonuje w nim jako „pozbawiony głosu”.

4.4. „Czytanie symptomatyczne” Jane Gallop „Problem definicji” krytyki feministycznej, ginokrytyki, krytyki lesbijskiej i czarnej krytyki w amerykańskiej teorii

We *Wprowadzeniu* do swej książki *Around 1981. Academic Feminist Literary Theory* (New York 1992) Jane Gallop precyzuje metodę zastosowanej w niej lektury. Nazywa ją „czytaniem symptomatycznym”, co oznacza, że łączy ona w sobie perspektywę psychoanalityczną z dekonstrukcyjną, rozwijając immanentną analizę tekstu, rezygnując z badania jego kontekstowych uwikłań.

Jego nacisk na tekst przypomina tradycję amerykańskich badań literackich, zainaugurowaną przez starą Nową Krytykę, wciąż dominującą w chwili, gdy dekonstrukcja dosięgła tych brzegów. Skoro się tu pojawiła, dekonstrukcja oczywiście nie uchroniła się od domieszki domowej odmiany ścisłego czytania [*close reading*]. Tam, gdzie nowokrytyczne ściśle czytanie ogarnia tekst w celu pełniejszego i głębszego zrozumienia jego doskonałości, „czytanie symptomatyczne” wyciska tekst, aby ukazać jego perwersje. Nowa Krytyka jest aprobatywna, a nawet pełna podziwu; czytanie symptomatyczne chce być demistyfikacją, a nawet agresją (s. 7)¹⁵⁰.

¹⁵⁰ J. GALLOP: *Around 1981...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Tak rozumiane czytanie symptomatyczne może zmieniać lokalizację tekstów: osłabiać pozycję tych, które uznawano za „kulturowo mocne”, centralne i kanoniczne, a zarazem wzmacniać, przesuwając z marginesu w kierunku centrum te, które zostały tam zepchnięte przez Nową Krytykę, promując je z kolei na teksty kanoniczne.

„Czytanie symptomatyczne” może być zarówno pełne szacunku, bo ściśle wyczułone, jak i agresywne, bo wydziera te tajemnice, które autor wolałby zachować (s. 7).

Kiedy Gallop sięga po formułę „agresywnego” czytania, to od razu trzeba zaznaczyć, że nie ma ona na myśli agresywności retorycznej ani też nie ma intencji wskazywania „ślepych plamek” u pojedynczych badaczy. Chce natomiast – jak odnotowuje – zdemistyfikować narracje, które zmitologizowały „zdarzenia” w krytyce feministycznej. Jej punkt wyjścia brzmi imponująco:

Koniecznym w tym celu założeniem jest, że wszyscy jesteśmy nieuchronnie symptomatyczni, wszyscy jesteśmy podmiotami, a zatem, że mówimy z wnętrza pewnego pola konfliktu (s. 7).

Dlatego obierając za obiekt swej lektury antologię krytyki feministycznej, interesuje się wspólnymi dla ich współtwórców, powtarzającymi się symptomami: „co mogłoby wskazać konflikty tkwiące we wspólnej sytuacji” (s. 7). To założenie czy też „przypuszczenie” Gallop ma niezwykłą wagę. Pozwala bowiem mówić o „konfliktach” w obrębie krytyki feministycznej, uwzględniając historyczne usytuowanie uczestniczących w nich formacji dyskursywnych, a zatem także w ramach historycznie rozpoznawalnych ich ograniczeń.

Akcentowałam ten aspekt założeń Gallop we *Wstępie* do niniejszej książki. Podkreślałam też moją własną identyfikację z jej sposobem interpretacji owych dyskursywnych formacji. Pozwoliłam sobie tutaj jedynie na przypomnienie pewnych kwestii, aby respektując jej perspektywę, zarazem, mimowolnie, jej nie retuszować. Reasumując, pragnę, aby podjęte przez Gallop czytanie demistyfikujące tytuł antologii zredagowanej przez Showalter: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory* (1985)¹⁵¹, aby owo czytanie wybrzmiewało dokładnie w kontekście jej intencji, aby jego „agresywność” była rozumiana jako manifestacja intelektualnej podejrzliwości i badawczej wnikliwości autorki.

¹⁵¹ *The New Feminist Criticism. Essays...* (pierwsze wydanie: New York, Pantheon, 1985).

The Problem of Definition [Problem definicji] – tak brzmi tytuł rozdziału książki, w którym obiektem interpretacji Gallop jest owa przygotowana przez Showalter antologia z 1985 roku. Czytanie symptomatyczne włącza i bezpośrednio konfrontuje z sobą wcześniejsze i późniejsze fazy myślenia Showalter, a także określa funkcję tekstów autorek pomieszczonych w antologii.

Gallop stawia pytanie: dlaczego w tytule antologii pojawia się przymiotnik „nowa”? I, odwołując się do różnych wypowiedzi Elaine Showalter, próbuje uzyskać na to pytanie odpowiedź. Pierwsze tropy prowadzą do zaprzeczenia owej deklarowanej „nowości”. Artykuł Showalter z roku 1984 stawia tezę, że poczynszy od roku 1975, w drugiej fali, krytyka feministyczna nie wywodzi się już, jak to niegdyś bywało, z ruchu feministycznego, lecz z teorii¹⁵². Czyli – wnioskuje Gallop – „nowa krytyka” nie została wyprodukowana przez drugą – nową falę feminizmu, ale wręcz na odwrót, „uzurpując” sobie jej miejsce, pojawiała się wraz z rozkwitem teorii. A zatem, można by sądzić, że tę antologię odróżnia od innych tego typu przedsięwzięć miejsce, jakie przyznaje ona teorii. W jakimś sensie także jej podtytuł wskazuje na rangę teorii, skoro zrównuje ją z literaturą i kobietami. (Janet Todd podkreślała, że zwyczajowo zamiast teorii mogłyby tu figurować: społeczeństwo, kultura, język itp.).

We *Wprowadzeniu* Showalter oświadcza, że *The New Feminist Criticism...* jest „pierwszym zbiorem esejów z feministycznej teorii krytycznej” (s. 3). Gallop podważa aspiracje redaktorki tomu, zarówno co do pierwszeństwa, jak i co do oryginalności. Przypomina o wydanej w 1975 roku antologii Josephine Donovan *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory*¹⁵³, o której, jak wynika z przypisów, Showalter pamięta, ale zastanawiająco wikła tamten tytuł w dziwne przygody – pomijając jego podtytuł mówiący o „teorii”, kiedy w *Krytyce feministycznej na bezdrożach* cytuje z tej antologii swój esej *Towards a Feminist Poetics*, albo przesuwając datę wydania antologii na rok 1976, kiedy podaje pełny podtytuł tego eseju (co oznacza „nową lokację” książki Donovan według chronologii narodzin „teorii”, jakiej trzyma się Showalter). Gallop nie skupia się na psychoanalizowaniu pomyłek Showalter, interesuje ją bardziej rozwiązanie zagadki, na którą owe pomyłki wskazują, a mianowicie, jak to się dzieje, że „teoria może wydawać się nowa, chociaż taka nie jest” (s. 22)¹⁵⁴.

¹⁵² E. SHOWALTER: *Women's Time, Women's Space. Writing the History of Feminist Criticism*. In: *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. S. BENSTOCK. Bloomington, Indiana University Press, 1987, s. 36.

¹⁵³ *Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory...*

¹⁵⁴ Gallop przytacza tekst z okładki antologii Donovan: „Ten zbiór jest pierwszym, który zajmuje się wyłącznie pewnymi kwestiami teoretycznymi, jakie w odniesieniu do literatury

Gallop czyta wskazówki pozostawione przez samą Showalter w *Krytyce feministycznej na bezdrożach*. Amerykańska badaczka odwołuje się tam do swego, ogłoszonego w 1975 roku w „Signs”, eseju *Literary Criticism*¹⁵⁵, który dawał przegląd krytyki feministycznej tamtego czasu i zawierał tezę, że teoretyzacja krytyki feministycznej nie jest możliwa.

Jeszcze do niedawna krytyka feministyczna pozbawiona była teoretycznej podstawy [*theoretical basis*]: w czasie szalejącej burzy teorii była empiryczną sierotką. W 1975 roku doszłam do przekonania, że żaden manifest teoretyczny nie mógłby wystarczająco trafnie wyrazić ducha rozmaitych metodologii i ideologii, obdarzających się mianem feministycznej lektury czy twórczości literackiej¹⁵⁶.

Od roku 1975 do roku 1981 powstała zatem – rozumuje Gallop – „teoretyczna baza” i jeśli nawet w 1975 roku teoretyzacja nie była do przewidywania, to rok 1981 należy – wedle Showalter – uznać za moment, w którym się dokonała.

Czy owe śledztwa są ważne? Gallop przekonuje, że tak, bo ich wyniki sugerują zarówno uzasadnienia pomyłek Showalter – dla której era teorii zaczyna się po 1975 – jak i jej nowe przeświadczenie wygłoszone we *Wprowadzeniu* do antologii, że upamiętnia ona „niedawny moment teoretyzacji”. Gallop przypomina, że dwie trzecie artykułów w niej pomieszczonych pochodzi z 1980 albo 1981 roku. A zatem – wedle Gallop – „nowa” teoria ma być teorią „totalizującą”, „spójną”, ma bowiem chronić „sierotkę” – pozostawioną na „bezdrożach” krytykę feministyczną – przed „burzą” teorii. Apel o „spójność” jest konsekwencją owego „obronnego”, „ochronnego scenariusza”.

Aż do 1978 roku krytyka feministyczna mogła nie „znajdować drogi, aby określić swój obiekt”. Obecnie krytyka feministyczna może być zdefiniowana jako „badania nad pisaniem kobiet i kobiecą inwencją twórczą”. Taka definicja umożliwia spójną teorię. Jak próbowałam pokazać, ta nowa krytyka feministyczna różniłaby się od tej starej, faktycznie, nie dlatego, że jest teoretyczna, ale raczej dlatego, że jest teoretycznie spójna. Tym, co przekształca krytykę feministyczną z sierotki w pioniera, jest owo nadejście [*advent*] odpowiedniej definicji (s. 24).

podnosiły feministki; jako taki ustanawia on pewien punkt wyjścia dla dalszego rozwoju *feministycznej teorii krytycznej*” (J. GALLOP: *Around 1981...*, s. 22).

¹⁵⁵ E. SHOWALTER: *Literary Criticism...*, s. 435–460.

¹⁵⁶ E. SHOWALTER: *Krytyka feministyczna na bezdrożach...*, s. 116.

Wnikliwe czytanie Gallop wyłuskuje z antologii jedyny esej, który był wydany po 1981 roku, autorstwa Lilian S. Robinson (1983)¹⁵⁷. O tyle ważny, że Robinson w definicji Showalter dostrzega określanie krytyki feministycznej jako podobszaru (*subfield*) badań literackich, a „sam ten gest definiowania (od łacińskiego *definire* – ‘wyznaczać granice’) zawsze pociąga za sobą grodzenie jakiegoś obszaru” (s. 25).

Podzielając poczucie, że definiowanie krytyki feministycznej zakłada ujęcie pisania kobiecego jako swojego obiektu, Robinson wskazuje, że jakkolwiek spójna, definicja ta jest *w y k l u c z a j ą c a*. [...] Ta „definicja” nie obejmuje całej, „faktycznie” istniejącej krytyki feministycznej, ale raczej kładzie jakąś idealną granicę, która dałaby krytyce feministycznej spójność, pod warunkiem, że nie będzie ona wychodziła poza tę linię.

Ów dylemat definicji w krytyce feministycznej, wybór pomiędzy uzyskaniem spójności, choćby *w y k l u c z a j ą c e j*, a płynnością, przecież *w ł ą c z a j ą c ą*, stanowi, jak mniemam, centralną kwestię *The New Feminist Criticism* (s. 25; podkr. – K.K.).

Wystarczył upływ dwóch lat od podjęcia próby „odgradzania”, aby – wedle Gallop – pojawić się mogło ostrzeżenie: Robinson zaczyna antycypować moment, w którym ginokrytyka może stać się „złotą klatką”, *gettem*.

W 1983 roku Robinson widzi tę definicję jako ustanowioną sztywno, grożącą tym, że zacznie tłumić krytykę feministyczną (s. 34).

Symptomatyczne czytanie pozwala Gallop zdemistyfikować zapowiedzianą w tytule antologii Showalter „nową” feministyczną krytykę. Pozwala na interpretację inwazyjnej i destrukcyjnej roli, jaką odegrał w całości antologii esej Robinson.

Jeśli lata 1980–1981 stanowią, jak powiedziałam, rzeczywisty moment antologii Showalter, wówczas to włączenie jedynego tekstu z czasu po 1981 roku grozi zniesieniem chwilowego triumfu, jako pierwsza wskazówka procesu, powodującego, że feministyczna nowa krytyka mogłaby się znienacka stać starą (s. 34).

Tym bardziej, że w antologii pojawiają się teksty, które świadczą o tym, że nowa krytyka feministyczna ciągle nie rozwiązała problemu, czy zdecydować się na spójność i wykluczanie, czy na płynność i włączanie. Nie

¹⁵⁷ L.S. ROBINSON: *Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon*. „Tulsa Studies in Women’s Literature” 1983, nr 2; przedruk w omawianej antologii SHOWALTER (*The New Feminist Criticism...*).

określiła także momentu, kiedy stanie się na tyle „dojrzała”, aby mogła być otwarta.

Uwyrażnia ten dylemat sytuacja lesbijskiej krytyki feministycznej, którą diagnozuje Bonnie Zimmerman w eseju *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*. Gallop zestawia esej Zimmerman z dwoma innymi pomieszczonymi w antologii: Niny Baym (*Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors*) i Deborah E. McDowell (*New Directions for Black Feminist Criticism*). I choć wszystkie trzy za obiekt swych analiz obierają różne zagadnienia: krytyki lesbijskiej (Zimmerman), teorii krytyki amerykańskiej (Baym), czarnej krytyki (McDowell), to łączy je właśnie problem definicji.

Gallop koncentruje swoją uwagę na eseju Bonnie Zimmerman, uznając go za szczególnie dobre miejsce do obserwowania zmagania krytyki z jej samodefiniowaniem się. Krytyka lesbijska byłaby w tym kontekście przykładem dalszego odgradzania się przez definicję, jako część krytyki feministycznej, czyli „podobszar podobszaru [a subfield of a »subfield«]” (s. 25) badań literackich. Kiedy jednak krytyka feministyczna „usztynia” swoją definicję, krytyka lesbijska ma problemy związane z samą operacją definiowania, co właśnie eksplikuje Zimmerman, zaznaczając, że nie są one wyłącznie charakterystyczne dla tej krytyki. Zamiast uskarżać się na heteroseksizm i domagać się włączenia krytyki lesbijskiej do głównego nurtu krytyki feministycznej, Zimmerman proponuje zaprosić feministki heteroseksualne do współmyślenia i wzajemnego słuchania siebie. Ze względu bowiem na swe „specyficzne” problemy lesbijki podnoszą kwestie „interesujące wszystkie krytyczki feministyczne”. Gallop przyłącza się do apelu Zimmerman, podkreślając wagę jej koncepcji „podwójnego widzenia”.

Ponieważ feminizm skupia się na usuwaniu ograniczeń i zahamowań kobiecej wyobraźni, a krytyka lesbijska pomaga rozszerzyć nasze pojmowanie możliwości kobiet, więc wszystkie kobiety zyskiwałyby, adaptując dla siebie wizję lesbijską. Pozbawione głosu grupy musiały przyjąć jakieś podwójne widzenie, żeby przetrwać; jedna z politycznych transformacji ostatnich dekad polegała na odkryciu, że grupy dysponujące głosem – mężczyźni, biali, heteroseksualni, z klasy średniej – zrobiłyby dobrze, adaptując to podwójne widzenie dla przetrwania nas wszystkich¹⁵⁸.

A zatem „podwójne widzenie” uaktywnia to „coś”, co mają grupy pozbawione głosu – pewną „perspektywę, nieocenioną wiedzę” (s. 25), której uprzywilejowanym brakuje.

¹⁵⁸ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*. In: *The New Feminist Criticism...*, s. 219.

Gallop punktuje kwestie, na których zatrzymuje się uwaga Zimmerman: krytyka lesbijska staje przed wyborem wykluczającego („lesbijka to kobieta, której można udowodnić seksualne doświadczenia z innymi kobietami”¹⁵⁹) albo włączającego definiowania „lesbijki”, co proponuje Adrienne Rich („tak rozszerzyć [definicję], aby objęła o wiele więcej form elementarnego napięcia między kobietami i pośród nich” – s. 26)¹⁶⁰. Przez moment wydaje się, jakby Zimmerman przychyliła się do wypracowanej przez ginokrytykę tezy, że czas ustanawiania teorii domaga się bardziej ograniczonej definicji. W ostateczności rezygnuje ona jednak z koncepcji zwiększania spójności „krytyki i teorii” w obawie, że byłaby to „zbyt obronna i wątpliwa [*suspect*] strategia”¹⁶¹.

Definicja wykluczająca – komentuje Gallop – jest nie tylko „strategią wątpliwą [*suspect*]”, ale jest *strategią podejrzaną* [*suspicious*], „zbyt obronna”, choć pasująca młodej krytyce, sierotce na teoretycznych bezdrożach. „Podwójne widzenie” Zimmerman może doceniać potrzebę takiej strategii, nie tracąc jednak poczucia, że jest ona w ostateczności „ograniczona” i jako definicja, i jako teoria (s. 26).

Dlatego Gallop przychylnie odnosi się do wyboru Zimmerman, która nie optując za żadną ze stron, przyjmuje pozycję kogoś, kto obserwuje relacje pomiędzy tymi stronami.

Ginokrytyka może stwierdzać „z pewnością”, kto jest piszącym mężczyzną, a kto jest piszącą kobietą. Gallop przypomina zdanie Freuda, mówiące o „pierwszym rozróżnieniu” istot ludzkich: na kobietę i mężczyznę. Krytyka lesbijska musi „zawahać się” przed pewnością takiej identyfikacji kobiety piszącej lesbijki: „[...] lesbijka może zawsze być – historycznie, fantazmatycznie, teoretycznie – miejscem, w którym »pierwsze rozróżnienie« Freuda ulega »zawahaniu«” (s. 28). Stąd też wynikają problemy z ustanowieniem „lesbijskiego korpusu” („w wielu przypadkach po prostu nie wiemy, czy pewne kobiety były lub są lesbijkami” – s. 27), a także z odpowiedzią na pytanie, które do tej pory nie było zadawane: „[...] krytyczki lesbijskie muszą zaczynać od *specjalnego* pytania: »Kiedy jakiś tekst jest ‘tekstem lesbijskim’, a jego autorka ‘pisarką lesbijską’?»”¹⁶².

Gallop zwraca uwagę na ów moment „wahania”, który dotyczy identyfikacji lesbijki. Obrazuje on bowiem, jak lesbijki zmuszone do podobnych

¹⁵⁹ Ibidem, s. 204.

¹⁶⁰ Przytaczany przez Zimmerman (ibidem, s. 205) cytat z: A. RICH: *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. „Signs” 1980, nr 5.

¹⁶¹ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 205.

¹⁶² Ibidem, s. 204.

rozstrzygnięć, albo przynajmniej do rozważania możliwych rozwiązań, tym samym artykułują kwestie „kluczowe dla nas wszystkich”, do których artykułowania krytyczki heteroseksualne nie były zmuszane, więc uznały, że mogą je pominąć.

Czy krytyczki lesbijskie stają naprawdę wobec „specjalnego pytania”? (s. 28).

Gallop demistyfikuje ów pogląd, odwołując się do artykułu Niny Baym, który porusza kwestię amerykańskiego pisarza, amerykańskiej literatury i amerykańskości w ogóle. Okazuje się, że krytyka amerykańska, próbując teoretyzować swoją dyscyplinę, boryka się z podobnymi, co lesbijki, przeszkodami. „Specjalne pytanie” krytyki lesbijskiej okazuje się pytaniem krytyki w ogóle. Jako przykłady pojawiają się kategorie w rodzaju: pisarz wiktoriański, kanadyjski, amerykański. Krytycy literatury amerykańskiej, powodowani racjami politycznymi, postanowili wyzwolić ją spod hegemonii brytyjskiej. Potrzebowali spójnego pojęcia „amerykańskości” i wykreowali nacjonalistyczną, restrykcyjną, wykluczającą definicję. Podobnie krytyczki lesbijskie wyprodukowały swoją ograniczającą definicję.

Lecz poza owym dosłownym nacjonalizmem literatur narodowych mogłoby być tak, iż odgródzenie pewnego obszaru literatury zawsze pociąga za sobą wychwalanie i wzmacnianie terytorium, które pozostaje w stosunkach obronnych z otoczeniem, przez wypychanie na zewnątrz elementu obcego. A poza tym, taki nacjonalizm, teraz dosłowny lub przenośny (gdy mowa o Narodzie Lesbijskim), zakłada jakąś teoretyczną definicję owego charakteru „narodowego”, który nie tylko wyklucza obcych, ale i próbuje oczyścić wnętrze, usuwając wewnętrznych obcych: „wykluczając pewnych pisarzy jako »nie-amerykańskich«, „pomijając to, co obce naszym teoriom” (s. 30).

Restrykcyjne pojęcie amerykańskości w krytyce amerykańskiej, odgradzająca definicja lesbijskości w krytyce lesbijskiej, odpowiadałyby nastawionej na wykluczanie „nowej” krytyce feministycznej, która w podobny sposób modeluje pojęcie kobiecości. Pojęcie „amerykańskości” – wedle przywołanych przez Gallop obserwacji Niny Baym – wyklucza z amerykańskiego kanonu – obok wszystkich, którzy nie są białymi mężczyznami z klasy średniej o amerykańskim pochodzeniu – także piszące kobiety. Z kolei, jeśli doświadczenie białych kobiet z klasy średniej jest traktowane przez krytyczki feministyczne jako norma, to wyklucza ono z literackich antologii i krytycznych studiów czarne pisarki (o czym mówi cytowana przez Gallop Deborah E. McDowell), nacisk wreszcie na doświadczenie heteroseksualne spycha na margines pisarki lesbijskie.

Analizy Baym służą Gallop do prezentacji kilku istotnych zestawień: „[...] czytanie Baym – pisze – może też udowodnić swą przydatność *w obrębie granic* tego podobszaru [*the subfield*], który konstruuje się teoretycznie jako »nowa krytyka feministyczna«” (s. 30). Potwierdza to wcześniejszą obserwację Nancy K. Miller, że konstrukcja literatury kobiecej wzoruje się na modelu literatury amerykańskiej.

Istotne jest, że Gallop mówi o „winie wykluczenia” (*perpetration of exclusion*), nadając jej charakter nie tyle „błędu etycznego”, ile „efektu pewnej struktury” – „powracającej przy ustanawianiu pewnego podobszaru tendencji do generowania definicji wykluczających” (s. 31).

Problemy z definicją mnożą się z chwilą, gdy mowa jest o „zbytym wykluczeniu” (*over-exclusion*) albo „zbytym włączaniu” (*over-inclusion*) (s. 32), chociaż, jak się okaże, sprzeczność między nimi jest tylko pozorna.

Gallop przywołuje nieoczekiwany finał artykułu Baym, w którym diagnozuje ona ruch krytyki amerykańskiej w kierunku włączania wszystkiego (*all-inclusiveness*).

Jak na ironię, tedy, nasuwa się konkluzja, że pchając teorię amerykańskiej powieści ku tej skrajności, krytycy „zdekonstruowali” ją, tworząc narzędzie, które nie odnosi się do niczego, co w szczególności amerykańskie. W poszukiwaniu tego, co wyłącznie amerykańskie, dotarli do miejsca, gdzie amerykańskość przepadła w głębinach czegoś, co rzekomo miało być uniwersalną męską *psyche*¹⁶³.

O ile wcześniejsza krytyka była wykluczająca, bo postrzegała siebie jako młodą i słabą, o tyle ów ruch ku włączaniu wszystkiego wiąże się ze współczesnymi krytykami H. Bloomem i E. Saidem, którzy widocznie uznali, że „w momencie ustanawiania nowego obszaru amerykańskiej literatury” (s. 32) owa literatura jest na tyle silna, aby zrezygnować z jej ograniczania i ogradzania.

A zatem, uwyrażnia się problem definiowania „nowej” feministycznej krytyki. Chodzi o niepokój manifestowany przez Lilian G. Robinson, że łatwiej jest się zamknąć we własnym kontrkanonie niż wprowadzić do ogólnego kanonu teksty przez feministki uznawane.

Z jednej strony, im spójniejsze jest nasze poczucie tradycji kobiecej, tym mocniejsze stanie się w końcu nasze stanowisko. Im dłużej jednak czekamy, tym wygodniej może się poczuć to literackie getto kobiet – odzielone, pozornie autonomiczne, któremu daleko do równości¹⁶⁴.

¹⁶³ N. BAYM: *Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors*. In: *The New Feminist Criticism...*, s. 79.

¹⁶⁴ L.S. ROBINSON: *Treason Our Text...*, s. 118.

Wnikliwie zestawiając konkluzję Baym z przewidywaniami Robinson, Gallop akcentuje ramy czasowe i historyczny moment ustanawiania definicji „nowej” krytyki feministycznej: moment „przedwczesny”, może się okazać „spóźniony”. O ile wykluczająca definicja jest niezbędna dla „nowej” krytyki, o tyle niezbędne jest także, aby ustalić,

skąd wiemy, kiedy już nie jest wcześniej, ale za późno. [...] kiedy nowa krytyka nie jest już dłużej taka nowa, kiedy jest już na tyle dorosła, aby ją zdusiły jej ochronne definicje (s. 33).

Gallop zbiera to całe spektrum problemów, pisząc:

W tej antologii dwie czarne krytyczki feministyczne oskarżają krytykę feministyczną o działanie poddane zbyt wykluczającej definicji. Idąc za Robinson, ktoś mógłby się uskarżać, że spójna definicja krytyki feministycznej jako ginokrytyki wyklucza te feministki, które pracują nad tradycją męską. Jeśli jednak wyobrazimy sobie literaturę kobiecą wedle modelu literatury amerykańskiej, wtedy esej Baym powinien nas prowadzić do oczekiwania, że w którymś momencie w przyszłości te niebezpieczeństwa nadmiernego wykluczania [*over-exclusion*] ustąpią groźbie nadmiernego włączania [*over-inclusion*]. Jeśli u swych początków krytyka feministyczna potrzebuje dobrze zdefiniowanych granic ginokrytyki, aby przetrwać i prosperować, może nadejść taki czas, gdy Literatura Kobiet stanowić będzie terytorium tak dobrze rozpoznane, że włączy w swój obręb pisanie każdego o kobietach autorkach i ich tekstach, bez względu na stanowisko krytyka. Od tego momentu ginokrytyka nie byłaby już dłużej restryktywnie węższa od krytyki feministycznej, ale rozciągnęłaby się daleko poza jej granice i w swoim włączaniu wszystkiego [*all-inclusiveness*] mogłaby zagrozić, że uczyni z krytyki feministycznej kategorię bez znaczenia (s. 34).

Gallop ilustruje ów proces przechodzenia od „defensywnie wykluczającej” do „przesadnie włączającej” strategii krytycznej, biorąc „pod lupę” funkcję dwóch mott, którymi opatruje Showalter część *Krytyki feministycznej na bezdrożach*, zatytułowaną: *Definiowanie żeńskości: ginokrytyka a tekst kobiecy*. Wszystkie części artykułu mają pojedyncze motta, tylko w tej części motto jest podwójne, złożone z wypowiedzi Woolf i Cixous. Ta podwojona albo nawet potrojona wypowiedź Showalter stanowi dla Gallop „szczególny problem” (s. 35). Problem dlatego, że wbrew oczekiwanej polifonicznej harmonii cytowanych głosów, które pogłębiałyby głos samej autorki, natykamy się na dysharmonię.

Podaje oba motta w całości, albowiem Gallop prezentuje ich wnikliwą analizę.

Motto z wypowiedzi Woolf brzmi:

Twórczość kobiety jest zawsze rodzaju żeńskiego [*feminine*]; nie może ona pomóc być żeńską istotą; w tym, co w niej najlepsze, jest najbardziej żeńska, jedyna trudność polega na określeniu, co przez żeńskość [*feminine*] rozumiemy (s. 121; podkr. – K.K.).

Motto ze słów Cixous:

Nie da się zdefiniować sposobu kobiecego pisania, jest to niemożliwość wynikająca z samej jej istoty i w przyszłości też tak pozostanie, bo nie da się *steoretyzować* tej działalności, zamknąć jej, podać regułom, co nie oznacza, że jej nie ma! (s. 121; podkr. – K.K.).

Wedle Gallop, Showalter przekłada Cixous'ańską „niemożliwość” na Woolfiańską „trudność”, jakby to były słowa synonimiczne. Użyte przez Cixous sformułowanie „niemożliwość” traktuje jako „hiperbolę oznaczającą »trudność«” (s. 36). W końcówce tej części artykułu Showalter zauważa:

Zdefiniowanie osobliwej odmienności pisarstwa kobiecego, jak ostrzegały Woolf i Cixous, musi stanowić ryzykowne i trudne zadanie (s. 124).

Zdaniem Gallop, te określenia: „ryzykowne i trudne”, są do przyjęcia jako „glossa” do „trudności” u Woolf, ale nie da się ich odnieść do stanowiska Cixous, która radykalnie odcina się od wszelakich prób czy możliwości definiowania kobiecego pisania („jest to niemożliwość”). Gallop tak streszcza stanowisko Showalter:

Jeśli jesteśmy dostatecznie ostrożni i wystarczająco zdolni, w wyniku długiej i usilnej pracy mogłoby nam się udać zdefiniowanie kobiecego pisania (s. 36).

Tam, gdzie Showalter zaciera różnice, Gallop je uwypukla. Gdy – wedle Showalter – „spójna” definicja ma chronić feministyczną krytykę przed „burzą teorii”, to według Cixous dokładnie na odwrót – definiowanie stanowi „opresyjną, teoretyczną siłę, która poskramia i ogranicza wściekłą energię żeńskiej [*feminine*] praktyki, kolejny raz teoretyzowanie zamyka kobiety” (s. 36). Gdzie Showalter widzi słabość krytyki feministycznej, tam Cixous dostrzega jej siłę.

Gallop wyraźnie intryguje decyzja Showalter: w jakim celu przywołała głos Cixous, skoro niweczy on jej własny? Czyżby w ten sposób chciała przekroczyć granice narodowe i językowe? Showalter jest Amerykanką, Woolf Brytyjką, a Cixous Francuzką. To domniemanie układa Gallop w lo-

giczną sekwencję, odwołując się do podsumowania przez Showalter w omawianej części artykułu różnych odmian krytyki feministycznej w Ameryce, Anglii i Francji, które kończy się stwierdzeniem: „Wszystkie jednakże nabrały charakteru ginocentrycznego” (s. 124). W ten sposób Showalter anihiluje różnice, które sama ukazała, i anektuje wszystkie odmiany krytyki (marksistowską, psychoanalityczną i tekstualną), zamykając je w jednym obszarze – ginokrytyki, w obrębie swej „wykluczającej definicji krytyki feministycznej” (s. 37). I jest to gest Amerykanki, która próbowała wypracować swój własny sposób na „międzynarodowy konsensus” (s. 37), choć jej się to – wedle Gallop – nie udało ze względu na dysharmonizujący głos Cixous, uosabiający krytykę francuską.

Gallop w „retorycznym”, „zdawkowym” umiędzynarodowieniu krytyki przez Showalter czyta intencję, aby definicję wykluczającą uczynić definicją włączającą wszystko (*all-inclusive*). Ale demistyfikująca lektura pozwala jej na pokazanie miejsca „potknięcia” Showalter: chcąc uczynić krytykę międzynarodową, włączając głos Cixous, autorka eseju „burzy mury swej definicji, dokładnie w trakcie procesu jej konstruowania” (s. 37). Gallop, pokazując niepowodzenie „łapanek na krytykę feministyczną z trzech krajów” – jak nazywa ruch włączania wszystkiego – nie lekceważy ewentualnych skutków, które mogłoby wywołać powodzenie owego przedsięwzięcia, skoro pisze:

Jak na ironię, okazuje się, że jej drobny gest, wychodzący poza narodowe granice, faktycznie zatrzymuje nas na zewnątrz pilnie strzeżonego terytorium jej definicji (s. 37).

Konkluzja Gallop jest warta odnotowania i przytoczenia w całości:

Feministyczna krytyczka publikuje zatem dyskurs *prawdziwie* dwugłosowy i jego nieusuwalna podwójność zapobiega jakimukolwiek prostemu rozwiązaniu problemu definicji. Z jednej strony jakaś teoretyczna definicja krytyki feministycznej jest niezbędna dla jej przetrwania; z drugiej, ta sama definicja grozi zduszeniem feministycznej praktyki krytycznej. Te dwa głosy, każdy oddzielnie, potwierdzają dwie strony kwestii, wspólnie narzucając nam podwójne widzenie konieczne, „abyśmy wszyscy przetrwali”.

„Krytyka lesbijska – pisze Zimmerman – wciąż dręczy się problemem definicji” (s. 205). Był czas, i wciąż, w wielu miejscach, jest czas, kiedy sama lesbijskość była/jest rozważana jako plaga, choroba, dolegliwość. Jeszcze w nowej fali feminizmu, która wypłynęła w drugiej połowie XX wieku, lesbijskość osiągnęła to, że traktuje się ją jako pozycję szczególnie wyzwoloną, w awangardzie egzystencjalnych wyzwań, wobec jakich stają trwałe definicje kobiecości. Jeśli krytyczki lesbijskie postrze-

gają siebie jako dotknięte jakąś nową „zarazą”, szczególnym upośledzeniem ze strony definicji, to być może w nowej fali krytyki feministycznej musimy raz jeszcze, na przekór sądom wartościującym, zobaczyć tę lesbijską plagę jako jednocześnie szczególnie godną pozazdrośczenia pozycję awangardową, stanowiącą jakiś przykład dla wszelkich krytyczek feministycznych, które muszą żonglować dwoma przeciwstawnymi wymogami: zarazem potrzebą bezpieczeństwa dobrze zbudowanej ochrony oraz pragnieniem oszłamiającej przygody intelektualnej (s. 38).

4.5. Patrocino Schweickart: nowa propozycja demarkacji krytyki feministycznej

Mogłoby się wydawać, że diachronia faz krytyki feministycznej została raz na zawsze ustalona: krytyka androtekstów, ginokrytyka, faza skoncentrowana na teorii¹⁶⁵.

W swym rozległym szkicu *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading* (1986)¹⁶⁶ jego autorka, Patrocino P. Schweickart nie polemizuje z ową diachronią, ale z argumentami Showalter, które mają uzasadniać separację ginokrytyki od krytyki androtekstów.

Jak pamiętamy, Showalter pisała:

Dostrzeżenie w twórczości kobiecej głównego przedmiotu naszych badań – zmusza nas do zmiany punktu wyjścia i ponownego zdefiniowania istoty teoretycznego problemu, jaki stoi przed nami. Nie musimy już dłużej borykać się z ideologicznym dylematem uzgodnienia pluralizmu rewizjonistycznych punktów widzenia: problemem naszym jest kwestia odmienności. W jaki sposób możemy ująć kobiety jako odrębną grupę literacką? Na czym polega odmiennność kobiecego pisarstwa¹⁶⁷?

Zatem, wyzbywając się negatywnych stron „pluralizmu” i śledztw patriarchalnej ideologii w androcentrycznych tekstach, a także zmieniając centrum zainteresowania z kobiety-czytelniczki na kobietę piszącą, będzie

¹⁶⁵ Zob. K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction...* (pierwsze wydanie: 1984).

¹⁶⁶ P.P. SCHWEICKART: *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading*. In: *Gender and Reading: Essays on Readers: Texts and Contexts*. Ed. E.A. FLYNN, P. SCHWEICKART. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986. Przytaczam za przedrukiem w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

¹⁶⁷ E. SHOWALTER: *Krytyka feministyczna na bezdrożach...*, s. 122.

można przejść do uspoźnienia teorii i do klarownej specyfikacji obiektu badań.

Schweickart, preferująca teorie czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism) i ich nacisk na rolę czytelnika jako współtwórcy znaczenia w tekście, nie tylko nie chce zaprzepaścić tych zdobyczy i odzysków poznawczych, które wpisały na swe konto krytyczki androtekstów. Propagując wagę lektury ugenderowanej, musi, oczywiście, nawiązać do krytyki androtekstów, bo to ona uaktywniła rolę kobiety-czytelniczki. Nie wymazuje zatem Schweickart owej krytyki androtekstów, jak to czyniła Showalter, ale nawiązuje z nią merytoryczny dialog.

Dialoguje także z Showalter. Stawia istotne pytanie, które zarazem kwestionuje przekonanie Showalter, jakoby skupienie się na aktywności kobiety piszącej dawało krytyce feministycznej większą możliwość teoretyzacji niż koncentracja na aktywności kobiety-czytelniczki.

Jeśli możliwe jest – pisze Schweickart – sformułowanie jakiejś podstawowej ramy pojęciowej dla ujawnienia „różnicy” pisania kobiet, to z pewnością jest to podobnie możliwe wobec kobiecego pisania i czytania. Ta sama różnica, niech będzie językowa, biologiczna czy kulturowa, powinna stosować się do obu wypadków. W dodatku, to, co Showalter nazywa „ginokrytyką”, jest faktycznie tworzone przez *krytykę* feministyczną – czyli *odczytania* tekstów kobiecych (s. 615).

Krótko mówiąc – wedle Schweickart – odcinanie ginokrytyki od krytyki feministycznej jest bezcelowe, albowiem mówiąc o jednej i drugiej, myślimy o czytaniu androtekstów albo ginotekstów. Stąd jej konkluzja, że

istotne rozróżnienie nie przebiega pomiędzy kobietą jako czytelniczką i kobietą jako pisarką, ale pomiędzy feministycznymi lekturami tekstów męskich i feministycznymi lekturami tekstów kobiecych, i nie ma żadnego powodu, czemu te pierwsze nie mogłyby być tak samo spójne teoretycznie (lub też nieredukowalnie pluralistyczne), jak te drugie (s. 615).

Schweickart nie jest odosobniona w tym przekonaniu. Świadomość owej różnicy towarzyszyła badaczkom androtekstów i tym, które zastanawiały się nad zmianą kanonu. Jeśli uznać wagę doświadczenia (a Showalter była do tej kategorii szczególnie przywiązana), to literatura androcentryczna nie tylko zapisuje doświadczenie pisarza odmiennie od ginotekstów, ale też, co podkreśla Schweickart, odmiennie strukturuje doświadczenie czytania. Jest ono zależne od genderu czytelnika. Jak pamiętamy, Carolyn Heilbrun podkreślała w swej recenzji *Sexual Politics*, że do tej pory kobiety czytały jako mężczyźni, a Millett, uświadamiając im ten fakt, apelowała o zmianę, o to, aby zaczęły czytać jako kobiety. Pano-

wała także wśród czytelniczek androtekstów zgoda, że ich lektura domaga się swoistej hermeneutyki, którą, za Ricoeurem, można by nazwać „hermeneutyką podejrzeń” albo, za Fetterley, strategią „opierającej się czytelniczki”, podejmującej „dyskurs opozycyjny”. Sydney Janet Kaplan wskazywała na odmienną relację emocjonalną, jaką implikuje kontakt kobiety-czytelniczki z tekstem męskim i z tekstem napisanym przez kobietę. Ten pierwszy wywołuje w niej „cierpienie i gniew”, „nudę”, drugi zaś „namiętność i identyfikację”¹⁶⁸.

Ze względu na skoncentrowanie uwagi na kobiecie-czytelniczce można – wedle Schweickart – odmiennie od tego, jak to uczyniła Showalter, opowiedzieć historię krytyki feministycznej. Podzielić ją na fazę czytania androtekstów i fazę czytania ginotekstów. I rozdzielić krytyczki na te, które dzisiaj zajmują się lekturą jednych albo drugich. (Jej propozycje lektury androtekstów przedstawiłam w rozdziale pierwszym: *Krytyczki androtekstów*).

¹⁶⁸ S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism...*, s. 38.

Rozdział trzeci

Między esencjalizmem a dekonstrukcją: Nancy K. Miller

1. Strukturalizm i feminizm (*Emphasis Added: Plots and Plausibilities* in *Women's Fiction*, 1981)

„Stałam się feministką i strukturalistką zarazem” — wyznaje Nancy K. Miller w wydanej w 2002 roku książce wspomnieniowej *But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives*¹. To był rok 1972 (a zatem nie w dwadzieścia już, ale w trzydzieści lat później pisze te słowa badaczka). Po wydarzeniach 1968 roku w Paryżu i na Uniwersytecie Columbia. Wydarzeniach, o których mówi po latach, z pewnym żalem, że ją „ominęły”. Zaznaczam daty dlatego, że intelektualny biogram N.K. Miller będzie się zmieniał, co prawda nie w jakiś zasadniczy sposób, nie będzie tu więc gestów w rodzaju palinodii, ale badaczka pozostanie w nieustannym procesie poszukiwania: bardziej adekwatnych metafor, kategorii teoretycznych, miejsca krytyki feministycznej w głównym krytycznym nurcie francuskich i amerykańskich koncepcji. Od 1969 roku — jak sama wyznacza początek tego aliansu — pozostanie niezmiennie zaangażowana w refleksję femini-

¹ N.K. MILLER: *But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives*. New York, Columbia University Press, 2002, s. 32. Dalej teksty Nancy K. Miller cytuję z podaniem w nawiasie początku tytułu i numeru strony.

styczną i ruch feministyczny. O finale tego aliansu powiem jej słowami nieco później.

To wyznanie jest ważne. Sytuuje bowiem N.K. Miller w szczególnym miejscu – w jakimś sensie odosobnionym – na mapie krytyki feministycznej. W 1972 roku pracuje ona nad tematem magisterium: *Gender and Genre: An Analysis of Literary Femininity in the French and English 18th-Century Novel* [Gender i gatunek: analiza literackiej kobiecości we francuskiej i angielskiej powieści XVIII wieku]. Odwołuje się do „stylistycznej analizy strukturalnej”, retoryki i narratologii, Proppa i Greimasa, Riffaterre’a i Génette’a, Barthes’a i Kristevej. Ale – co zaznacza w swoich wspomnieniach – pisze tę rozprawę zanurzona w kontekście politycznym, który podważa lub podaje w wątpliwość jej intelektualną działalność: może należało być na ulicach wtedy, gdy toczyła się wojna w Wietnamie i rozgrywała się afera Watergate?

To był ważny rok. Krytyka feministyczna – wspomina Miller – nie miała swego miejsca na wydziale romanistyki (mowa jest o Uniwersytecie Columbia), na którym królowała teoria literatury spod znaku formalizmu, a feminizm „firmowała” na wydziale anglistyki Kate Millett.

Lubiłam myśleć – notuje w *But Enough About Me...* – że krytyka i feminizm pracują wspólnie. Przecież, argumentowałam zwykle, oba stanowią pewien typ krytyki: jeden z tych typów krytyki ślepy na własne założenia dotyczące literatury i sztuki, drugi na ideologię regulującą stosunki między mężczyznami i kobietami w kulturze i społeczeństwie. Trudno to dziś zrozumieć, ale we wczesnych latach 70. zarówno strukturalizm, taki, jak go pojmowano w amerykańskich uniwersytetach, podobnie jak i feminizm, zdawały się oznaczać jakieś zerwanie z reakcyjną przeszłością: z modelem męskiego klubu krytyki literackiej. [...] Dla nas, jako izolowanych, lecz ambitnych studentów, ta „nauka o literaturze” była podniecająca, dostarczała nowego języka i marzenia o przeźroczystości, podtrzymując nas w tym, co widzieliśmy jako walkę z „nimi”. Wciąż pamiętam moment, gdy w grupie ćwiczeniowej zrozumiałam model znaku de Saussure’a: nigdy więcej nie pomyliłabym słowa i rzeczy, literatury i świata, znaku i referentu, *signifié* i *signifiant* (mało co wiedząc, że Lacan, nie mówiąc o Derridzie, już to wszystko wywrócił do góry nogami) (*But Enough*, s. 33).

Odkrywanie binarnych opozycji i tego, jak organizują one symboliczne i społeczne uniwersa, miało, jak to nazwała N.K. Miller, charakter uczestnictwa w „epifanii” (*But Enough*, s. 34). W 1972 roku Lévi-Strauss spotkał się ze studentami Barnard College w Columbii, „macierzystym” miejscu studiów i pracy N.K. Miller.

Pomiędzy pojemnymi kategoriami narratologii a rygorystycznymi liniami feministycznej hermeneutyki nie było tekstu, w którym nie mogłoby się przebić nowe „my”. To był moment uderzający do głowy (*But Enough*, s. 34).

Strukturalizm i feminizm: to nie było łatwe przymierze; pierwszy nosił obciążającą go „męską” sygnaturę i, z racji swych metodologicznych założeń, nie był zainteresowany tym, co stanowiło podstawę refleksji feministycznej: „realną” kobietą. Już wówczas pojawiła się próba Miller, aby pogodzić te dwa projekty, którą będziemy obserwować dalej w procesie praktykowania przez nią teorii.

Kiedy wybrałam formułę „literacka kobiecość”, chodziło mi w niej o zaznaczenie mojego dystansu do czegokolwiek realnego i o to, by to zabrzmiało jako zaawansowana teoria (aby się ustrzec zwykłego lekceważenia, jakie wywoływały „prace o kobietach”): k o b i e t y w powieści, ale z naciskiem na n a r r a c j ę; kobiecy l o s, ale z naciskiem na f a b u ł ę. To był mój sposób okazania (znów) mojej odmienności od Kate Millett, ucieleśnienia „ostrego” feminizmu, oraz od prac w stylu „obrazy kobiet”, które już zaczęły się pojawiać na anglistyce (*But Enough*, s. 35; podkr. – K.K.).

To zaznaczanie odmienności stanowiska Miller od Kate Millett – w 1972 roku – jest istotne. Wówczas bowiem Nancy K. Miller pracuje nad androtekstami – podobnie jak to robiła wcześniej autorka *Sexual Politics* – ale wychodząc od inspiracji strukturalizmu, usuwa w cień pytania o autora (oznaczającego wówczas dla niej – męski autorytet), którego unieobecnienia (zgodnie z hasłem Barthes’owskim o „śmierci autora”) wraz z jego psychobiografią oraz intencjami. Okazywanie odmienności polega nie tylko na odrzucaniu „ostrego” feminizmu Millett, ale jest konsekwencją odmiennych założeń metodologicznych. W centrum uwagi znajduje się wówczas Tekst.

Obwinałam – gdybym obwiniąa – teksty, nie autorów za przedstawianie kobiet. A nawet nie teksty: teksty były więźniami ideologii, dokładnie tak, jak mężczyźni byli więźniami płci (*But Enough*, s. 35).

To był początek. Dziedzictwo strukturalizmu transformowane przez feministyczne wątki najpełniej się ujawnia we wczesnym tekście N.K. Miller, inicjującym książkę *Subject to Change. Reading Feminist Writing* (1988)², teks-

² N.K. MILLER: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York, Columbia University Press, 1988.

cie opublikowanym po raz pierwszy w roku 1981 pod tytułem *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, ale – wedle jej wspomnieniowych notacji – napisanym „przed jesienią 1978 roku” (*But Enough*, s. 38), po ukończeniu seminarium prowadzonego na temat kobiet autorek. A zatem, pomiędzy 1972 a 1978 rokiem zaszła zasadnicza zmiana: nie androteksty, ale ginoteksty stały się obiektem jej badań³. Ta zmiana – co Miller podkreśla we wstępie do książki *Subject to Change... (Introduction: Writing Feminist Criticism)* – w sposób zasadniczy przemieściła jej stanowisko w instytucji, jaką była akademia (uprawianie refleksji nad twórczością kobiet było darzone mniejszą estymą niż praca nad twórczością męską), i zarazem stanowiła wyzwanie:

Tym, co nękało mnie wówczas i wciąż nęka obecnie [w 1988 roku! – K.K.], był podwójny problem teorii i języka: na jakim gruncie można by oprzeć kwestię kobiecego autorstwa (*Subject*, s. 2).

Zatrzymam swą uwagę na tym wczesnym tekście: *Emphasis Added...*, albowiem już w nim N.K. Miller szkicuje podstawowe wątki swej refleksji i zarysowuje miejsce dla siebie w obrębie krytyki feministycznej i krytycznych stanowisk w teorii. Stawiając kwestię pisania kobiet, równocześnie dochodzi „do języka, w którym ma zacząć się mówić o poetyce lektury kobiecego pisania: [języka] fabuł i prawdopodobieństwa” (*Subject*, s. 3).

Patronują temu tekstowi strukturalista Gerard Génette, ze swym esejem *Vraisemblance et motivation*⁴, i feministyczna, psychoanalityczna interpretatorka kultury Luce Irigaray. Odpowiedź na pytanie o „poetykę powieści kobiecej” wyłania się z analizy recepcji *Księżnej de Clèves* Madame de Lafayette.

Zanim przejdę do przedstawienia centralnych jej punktów, od razu zaznaczę, że pozytywna próba teoretyzowania pojawia się u Miller po uprzednim zaznaczeniu przez nią jej negatywnego odniesienia do *écriture féminine*.

Otóż, „proces lub praktyka, za pośrednictwem których kobiece ciało ze swoimi szczególnymi popędami i rytмами zapisuje się jako tekst” (*Subject*, s. 27), zostają przez N.K. Miller odrzucone, bo, wedle niej, odnoszą się do twórczości awangardowej i należy je traktować jako projekt na bliżej nierozpoznaną przyszłość. Ale nie tylko dlatego: N.K. Miller dowodzi (w tym miej-

³ Miller notuje: „Pomimo, albo może z powodu, podniecenia, a nawet skandalu, wywołanego przez *Sexual Politics* i sukcesu *The Resisting Reader* (1978) Judith Fetterley trend feministycznych badań literackich w późnych latach 70. zwrócił się masowo ku badaniom pisania kobiet, co podsumowuje tytuł Elaine Showalter z 1977: *A Literature of Their Own*” (*But Enough*, s. 39).

⁴ G. GÉNETTE: *Vraisemblance et motivation*. In: IDEM: *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

scu, ale będzie to swoje przekonanie powtarzać w późniejszych tekstach), że kiedy zarówno Cixous, apelująca w *Śmiechu Meduzy* o pisanie ciałem, jak i Kristeva, mówiąca o „erupcji semiotyki”, lokalizują „w buncie ciała” różnicę między pisaniem „męskim” a *écriture féminine*, kiedy tę różnicę sprowadzają do „poziomu zdania”, to wówczas ich założenia są do przyjęcia.

Jeśli wszak usytuujemy różnicę w nacisku na pewne ustrukturuwanie tematyczne, w formie treści, wówczas nieprawdą jest, jakoby pisanie kobiet w żaden sposób nie różniło się od pisania mężczyzn (*Subject*, s. 27).

Uwyrażnia się już tutaj w pełni zarówno odrzucenie przez N.K. Miller – skojarzonego z hasłem *écriture féminine* – biseksualnego podmiotu pisanie, jak i wszelkich wynikających z tego odrzucenia konsekwencji.

Zainteresowana literackim kanonem, odzyskiwaniem zaginionych pisarek, N.K. Miller znajduje wsparcie w tradycji intelektualnej odmiennej od tej, jaka panuje we Francji (ku której skłania ją jej romanistyczna formacja). Sugestia Elizabeth Janeway⁵, aby uznać, że istnieją dwie odrębne literatury (angielska i amerykańska), chociaż „zapisane w tym samym języku”, wydaje się Miller szczególnie użyteczna, „ponieważ umieszcza problem tożsamości i różnicy nie na poziomie zdania – nie jako problem innego języka – ale na poziomie tekstu z całą jego złożonością: związanej kulturowo i, powiedziałabym nawet, wielorako kulturowo umotywowanej [*culturally overdetermined*] produkcji” (*Subject*, s. 28). Jak zobaczymy, owe narodowe różnice – pomiędzy fabułą angielskiej powieści kobiecej a fabułą powieści francuskiej – zostaną uaktywnione w analizie *Księżnej de Clèves*. Także użyteczne okazuje się dla Miller stworzone przez Showalter pojęcie „subkultury literackiej” – pamięć o tym, że pisanie kobiece posiada swe związki zarówno z nurtem dominującym w kulturze, jak i ze swoim własnym – marginalnym. Nie jest jednak łatwo – zaznacza Miller – „wydzielać”, ustanawiać różnice pomiędzy tymi dwoma nurtami (których relacje wzajemne przeanalizowała Showalter), gdy mamy na uwadze „skomplikowany stosunek, jaki w historii miały kobiety do języka dominującej kultury” (*Subject*, s. 29). I w tym miejscu, z kolei, użyteczna staje się koncepcja „mimetyzmu”, „odgrywania”, zapisana przez Irigaray:

Gra z mimesis to zatem dla kobiety próba odnalezienia miejsca jej eksploatacji przez dyskurs, nieprzyzwalająca na to, aby dać się do niego po prostu zredukować. To ponowne poddanie się – ze strony tego, co „zmysłowe”, ze strony „materii”... – „ideom”, zwłaszcza idei jej samej, wypracowanym w pewnej logice męskiej i przez tę logikę, po to jednak,

⁵ E. JANEWAY: *Women's Literature*. In: *The Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Ed. D. HOFFMANN. Cambridge, Harvard University Press, 1979.

aby spowodować „uwidocznienie”, na skutek ludycznego powtórzenia, tego, co powinno pozostawać niewidoczne: oto odkrycie jakiejś możliwości działania kobiecego w mowie. To także „odsłonięcie” faktu, że jeśli kobiety tak dobrze naśladują [*miment*], to dlatego, że ta funkcja ich po prostu nie pochłania. *Pozostają przeto gdzie indziej [...]*⁶.

W tym miejscu cytaty z Irigaray się urywa, co jest przedmiotem eksplicacji Miller:

Owo „gdzie indziej” – które, trzeba powiedzieć, nie jest tak łatwo uwidocznione – jest, dodaje [Irigaray], pod jakimś „naciskiem” ze strony „materii” i „przyjemności seksualnej” (*„jouissance”*). Wolę myśleć o tym nacisku, jaki stawia Irigaray w postaci podkreślenia [*kursywy*]: jakiejś kursywowej wersji czegoś, co uchodzi za postać neutralną lub standardową. Wypowiedziane czy zapisane kursywy stanowią pewną modalność intensywności i stresu; pewien sposób oznakowania [*marking*] czegoś, co już było powiedziane, sposób czynienia tekstu powszechnego własnym (*Subject*, s. 29).

Miller odcina psychoanalityczną ramę refleksji Irigaray: angielskie „*emphasis*” gubi skojarzenie francuskiego „*insistance*” z językiem szkoły Lacana (por. tytuł jednego z *Écrits* Lacana: *L’insistance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud*). Usuwając „*jouissance*”, jako wskaźnik poszukiwania owego „gdzie indziej” egzystencji kobiecej, Miller w jakimś sensie przekształca dla własnych potrzeb rozbudowaną formułę francuskiej badaczki i skupia się na motywie „dodanego nacisku” (*emphasis added*), wypunktowanego w tytule jej eseju jako kwintesencja kobiecej mimesis demonstrowanej tekstowo (także w tekście Irigaray). Jako genderowa identyfikacja uczestników komunikacji przez intonację.

Kiedy mówię o kursywie, myślę o nacisku dodanym dzięki zarejestrowaniu pewnej jakości głosu (*Subject*, s. 29).

Biorąc pod uwagę to i inne odniesienia do francuskich badaczek, odniesienia unikające polemiki, można by je traktować jako zapowiedź trudnej niekiedy zgody albo – parafrazując wypowiedź Miller – symptom „skomplikowanego jej stosunku do francuskiego paradygmatu”.

Można teraz, przypomniawszy usytuowanie badaczki wobec *écriture féminine*, przejść do pozytywnego wątku jej próby teoretycznego ujęcia poezji kobiecej.

⁶ L. IRIGARAY: *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris, Minuit, 1977, s. 74 (Miller cytuję angielski przekład – *Subject*, s. 29). Oto dalszy ciąg urwanego cytatu: „[...] pod innym naciskiem »materii«, ale też i »rozkoszy« [*jouissance*]”.

N.K. Miller analizuje fabułę *Księżnej de Clèves*, aktywizując tropy, które poddali jej dawni i współcześni krytycy powieści. Powszechnie zauważano w niej „ekstrawagancję”, „subwersję”, konstrukcję przeczącą zasadom „prawdopodobieństwa”: chodziło głównie o „nieprawdopodobną” motywację zachowań bohaterki – odrzucenie przez nią miłości i w konsekwencji małżeństwa z Nemours’em. Génette podpowiadał, że akceptacja przez czytelnika fabuły – uznanie jej „prawdopodobieństwa” – jest warunkowana przez możliwość wpisania zachowań bohaterów w jakąś maksymę, w jakąś postać *doxa*, czyli w kod, który zyskał powszechne uznanie, w „oczekiwaną ideologię”. Innymi słowy, warunek ów dotyczy wpisania fabuły w scenariusz socjolektu. Jednakże ten sam Génette wskazał na sytuacje, które Miller odsłania w lekturze *Księżnej de Clèves*, gdy strukturalizacja fabuły wyłamuje się legalizacji za pośrednictwem *doxa*, ale jest „uprawdopodobniona” wewnątrz powieści, w narracyjnych komentarzach i wypowiedziach powieściowych postaci. Ten „głos” nie bywa zazwyczaj „słyszalny” przez czytelników, pozostaje „głosem milczącym”, ale zawsze może zostać uaktywniony w lekturze, która podejrzewa, że dany tekst wymyka się socjolektowi na rzecz jakiegoś własnego idiolektu. To właśnie, zanotowany przez badaczkę, opór powieści Madame de Lafayette wobec oczekiwanej ideologii – zapisanej w scenariuszu miłości i małżeństwa – prowadzi N.K. Miller do pierwszej próby definicji powieści kobiecej: „Uznaję »de-maksymizację« wypracowaną przez powieść de Lafayette za jeden z przykładów tego, jak można odczytać różnicę” (*Subject*, s. 27) pomiędzy męskim a kobiecym pisaniem.

Miller rozpoznaje, że „transgresja oczekiwanej ideologii *doxa*” zostaje zastąpiona przez inną, nierozpoznawalną dla czytelników, ideę: przez idiolektalną maksymę (wewnętrzną dla powieści) i przez „dający się odszyfrować efekt podkreślenia” (*Subject*, s. 30). Ów efekt podkreślenia – „intra-tekst” – wprowadza „dyskurs macierzyński” (*Subject*, s. 31), mówiący, że „mężczyźni i kobiety wymieniają uczucia, które nie są ekwiwalentne”⁷, i który zarazem tworzy coś w rodzaju „pre-tekstu” do naśladowania przez córkę – Księżną de Clèves.

A zatem, o ile maksymy socjolektu nakazywałyby zakończyć powieść tradycyjnym happy endem, o tyle maksyma idiolektalna (nierozpoznana przez czytelników) wiedzie Madame de Lafayette ku odrzuceniu takiego rozwiązania.

Miller odmawia uczestnictwa w znanym trybie stawiania pytań, które zazwyczaj bazowały na analogii, często na identyfikacji pomiędzy autorem/bohaterem, autorką/bohaterką i próbowały dociekać albo psycholo-

⁷ Tymi słowami ujmuje to macierzyńskie przesłanie Claudine HERRMANN: *Les Voleuses de langue*. Paris, Éd. Des femmes, 1976, s. 78 (cytowana przez Miller – *Subject*, s. 36).

gicznych, albo ideologicznych powodów takiej a nie innej decyzji finalizacji fabuły: dlaczego bohaterowi albo bohaterce odmawia się naśladowania życia swoich twórców? W tym jednostkowym przypadku miałyby ono brzmieć: „dlaczego Pani de Lafayette miałaby nie pozwolić Pani de Clèves żyć w powieści takim życiem, jakie sama prowadziła?” (*Subject*, s. 31). Chodzi o jej miłosny, niezalegalizowany związek z La Rochefoucauldem. Otóż innowacja N.K. Miller polega na włączeniu odmiennej perspektywy, na akcentowaniu relacji pomiędzy pisarkami a produkowaniem przez nie tekstu; pyta więc: „Co »wyrzeczenie« Pani de Clèves, a przedtem jej wyznanie, mówi nam o stosunku kobiet pisarek do powieści, do bohaterek ich powieści?” (*Subject*, s. 31). W jaki sposób ów „stosunek” różni się od relacji zaobserwowanych w powieściach męskich?

N.K. Miller odwołuje się do Freuda, do jego gestu diakrytycznego, który kreśli różnicę między kobiecym i męskim fantazjowaniem. Pierwsze miałyby być ukierunkowane na obiekt erotyczny, drugie zaś miałyby mieć charakter ambicjonalny. Wydawałoby się, że ów Freudowski podział przełożony na „ekonomię” fabularną znajduje swoje odzwierciedlenie w męskich fabułach, w których bohater zawsze zwycięsko pokonuje trudności – jest „nietykalny” – i w fabułach kobiecych, które wywołują obawę w czytającym o to, czy heroína „przekroczy niebezpieczeństwa fabuły z jakąś samoutwierdzającą godnością” (*Subject*, s. 33). Wydawałoby się, ale Miller zmienia Freudowskie przekonania. Odpowiadając na pytania krytyków, czy odmowa miłości i małżeństwa przez Księżnę de Clèves jest symptomem „delirium damy *précieuse*” (Doubrovsky, Rousset), czy finałem jej namiętności, „aktem zwycięstwa” (Varga), czy porażką, wskazuje na nową formułę erotyzmu, artykułowaną przez powieść, która przedstawia „*obejście* [*bypassing*] dialektyki pożądania” (*Subject*, s. 31). A chodzi głównie o to, że owa fabuła prezentuje – wbrew przekonaniom Freuda – „realizację życzenia ambicjonalnego pisarki” i zarazem – także wbrew poglądom ojca psychoanalizy – nie „minimum stłumionych pragnień erotycznych” kobiet, ale – maksimum (*Subject*, s. 34).

A zatem – wedle N.K. Miller –

Treścią stłumioną nie będą, jak myślę, impulsy erotyczne, ale impuls władzy: fantazmat władzy, który rewidowałby tę gramatykę społeczną, w której kobiety nigdy nie są zdefiniowane jako podmioty; fantazmat władzy, który lekceważy seksualną wymianę, w jakiej kobiety mogą uczestniczyć jedynie jako przedmioty obiegu. Marzenia czy też powieści kobiet pisarek mówiłyby więc na równi z męskimi: „Nic mi się nie może przytrafić!” (*Subject*, s. 35).

Owe „impulsy władzy” są skrywane przez powieść i dlatego nieodczytane. Nieodczytane także dlatego, że, jak już zostało powiedziane, znajdują się poza zasięgiem *doxa*.

N.K. Miller wskazuje na dwa powody odrzucenia miłości Nemours’a przez Księżnę de Clèves. Z jednej strony działa ona zgodnie z „logiką dyskursu macierzyńskiego” (s. 36; „mężczyźni i kobiety wymieniają uczucia, które nie są ekwiwalentne”; miłość Nemours’a, jak jego imię, jest negatywna i spluralizowana: *ne/amours*), z drugiej strony realizuje ona „żądanie zawarte w marzeniu Pani de Lafayette” (*Subject*, s. 36).

W tym marzeniu nic nie może stać się bohaterce, rozumie ona bowiem, że władza i przyjemność słabego pochodzą z podważenia praw prawdopodobieństwa i cyrkulacji. Wycofuje się zatem i składa wyznanie nie dlatego po prostu, żeby oprzeć się oddaniu w posiadanie, jak by sobie tego życzyła jej matka, ale aby wznieść się ponad to: aby posiadanie *zapisać na nowo* [*rescript*].

Prawdopodobieństwo tej powieści leży w ustrukturuwaniu jej fantazji (*Subject*, s. 36).

Trzy wyznania w powieści „prefigurują” jej „ekstrawaganckie”, subwersywne zakończenie: kiedy Madame de Clèves wyznaje mężowi, „że dotknęło jej pożądanie”, kiedy wyznaje Nemours’owi, że go pożąda, i kiedy milczy, ale oddaje się marzeniu w wiejskiej rezydencji w Coulommiers. To „milczące” wyznanie uznaje Miller za „mówiące otwarcie”: „to właśnie owo podobne do snu wydarzenie jest najmniej dwuznaczne w podkreślaniu erotycznej wartości scenariusza ambicjonalnego” (*Subject*, s. 36–37).

Miller analizuje symbolikę sceny – spojrzenia – w której, w odosobnieniu i w samotności, Księżna kontemplanuje portret Nemours’a, i kreśli różnicę pomiędzy męskim spojrzeniem, dla którego skradziona miniatura Księżnej usuwa się w cień wobec jej realnej postaci, a spojrzeniem kobiety:

Inaczej niż Nemours – który nie kontentuje się posiadaniem obiektu swego pożądanego przez reprezentację (skradziony portret) [...] Księżna wybiera „księcia z portretu, nie mężczyznę, który usiłuje wydostać się poza ramę” (*Subject*, s. 37)⁸.

Ta scena posłuszy Miller do naszkicowania różnicy, która dotyczy nie tylko genderowych uposażeń autorów, ale, jak się okazuje, przebiega także przez tradycje narodowe literatury⁹. Zestawiając decyzję Księżnej z analo-

⁸ Cytat z artykułu Sylvère LOTRINGER: *La structuration romanesque*. „Critique” 1970, n° 26, s. 519.

⁹ W *But Enough About Me...* wspomina o wspólnym seminarium prowadzonym przez nią i Carolyn Heilbrun, na którym wypracowywały te dwie zależności: między męskimi i kobiecymi fabułami a ustrukturuwaniem fabuł w zależności od tradycji narodowej (s. 39).

giczną fikcją na portrecie ukochanego Elizabeth, bohaterki *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen, stwierdza Miller, że pomimo, iż jej uczucia również zdają się „bardziej łaskawe” dla mężczyzny z portretu niż dla żywego, to jednakże wybiera ona tego spoza „ramy”. Inaczej Księżna de Clèves: „Jej pożądanie nie może być ujęte w ramy [framed] małżeństwa – à l’anglaise” (*Subject*, s. 38). Ona wybiera „marzenie”, w nim także będzie mogła realizować swobodnie swoje miłosne fantazmatyczne pragnienia. „Marzenie zatem jest zarazem materia baśni (»kiedyś przyjdzie mój Książę«) oraz ich przepisania (»kiedyś przyjdzie mój Książę, ale potem nie będziemy szczęśliwi«)” (*Subject*, s. 38), jest „odzyskaniem dyskursu macierzyńskiego” – podkreśleniem go – i zachowaniem nienaruszalności pożądania. Biorąc pod uwagę ten aspekt interpretacji Miller, nie należy zatem przekładać owego „wyboru” bohaterki na XVIII-wieczne konwencje „kobiecego wyrzeczenia”. Raczej – jak sugeruje badaczka – byłby to przykład „odwróconej konwencji” (jak zasugerowała Peggy Kamuf¹⁰), która „przyjemność fetyszysty” zamyka „w ścianach domu” (*Subject*, s. 38). Nawet jeśli wybór bohaterki nie jest „do naśladowania” w codziennym życiu („nieprawdopodobny”), to należy uznać go „za znak pisarskiego życzenia ambicjonalnego” (*Subject*, s. 39).

Miller, konsekwentnie separując się od „biograficznych” metod analizy – myślenia o bohaterce jako sobowtórce autorki – powtarza, że „nieprawdopodobne zwroty fabuły” w powieściach kobiecych „są formą podkreślenia [insistence] stosunku kobiety do pisania, komentarzem na temat zbioru różnic wewnątrz teoretycznego nieznaczenia samej literatury” (*Subject*, s. 39).

To domaganie się przez bohaterkę czegoś więcej jest częściowo tym, co nazywam „podkreśleniem” [italicization]: ekstrawaganckim życzeniem sobie historii, która kończyłaby się inaczej (*Subject*, s. 40).

Podobnie przebiega fabuła powieści George Eliot *Młyn nad Flossą*. Maggie także wycofuje się z romansu, aby osiągnąć szczęście w samotności, jej motywacje są jednak głównie wspierane przez wierność bratu. Eliot, podobnie jak Madame de Lafayette, odwołuje się do maksym i, podobnie jak francuska pisarka, podważa ich autorytet, wkładając w narrację uwagę: „Tajemnicza złożoność naszego życia nie da się objąć maksymami” (*Subject*, s. 43)¹¹. Maggie – powracająca do swej społeczności bez męża, co dla opi-

¹⁰ P. KAMUF: *Inside „Julie’s” Closet*. „Romantic Review” 1978, nr 4 (69).

¹¹ W polskim tłumaczeniu *Młyna nad Flossą* słowo „maksyma” nie pada, ale zostaje zachowane jego ogólne znaczenie: „Ludzie rozsądni, o szerokich horyzontach, czują instynktownie niechęć wobec rygorystów – wcześniej bowiem zdają sobie sprawę, że tajemniczej złożoności naszego życia nie da się ująć w r e g u ł y oraz że podporządkowanie się takim

nii publicznej jest niezrozumiałe – uosabia „indywidualny los”, wbrew temu, co artykułują socjolektałna wiedza i przekonania zbiorowe społeczności.

Czytać literaturę kobiecą – przekonuje N.K. Miller – to widzieć i słyszeć w kółko poirytowanie przeciwko „niezadowolającej rzeczywistości”, zawartej w maksymie. Wszędzie w *Młynie nad Flossą* można wyczytać protest przeciwko podziałowi pracy, który obdarza mężczyzn światem, a miłością kobiety (*Subject*, s. 44).

Czytać literaturę kobiecą to być uważnym na jakiś inny tekst, który zawsze jest w niej zapisany.

Otóż, jeśli maksymy funkcjonowały w męskich powieściach (i nie tylko) jako skrótowe zapisy prawdy o ludzkim doświadczeniu, to w prezentowanych przez Miller kobiecych fabułach ten ich status zostaje podważony. Strukturalistka i feministka konkluduje:

Rzecz polega na tym, że, jak mi się wydaje, owe fabuły w literaturze kobiecej nie są fabułami o „życiu” i rozwiązaniami w jakimś sensie terapeutycznymi, ani być nimi nie powinny. Są one o fabułach samej literatury, o przymusach, jakie maksyma nakłada na portretowanie życia kobiecego w powieści. Lafayette w ciszy, George Eliot mniej milcząco, obie podkreślają, przez de-maksymizację tekstów swych bohaterek, trudność uzdrowienia fabuły życia i życia pewnych fabuł (*Subject*, s. 43; podkr. – K.K.).

Fabuły o „odmowie miłości”, rozgrywające się, wedle formuły Rachel Blau DuPlessis¹², „poza zakończeniem”, śledzi N.K. Miller w powieściach Françoise de Graffigny, Madame de Staël, George Sand i Colette, u głównych „bohaterek” swej książki *Subject to Change*...¹³. Każda z nich, podwa-

regułom musi w konsekwencji położyć tamę wszelkim boskim ponagleniom i natchnieniom, których źródłem jest nasza coraz to większa umiejętność patrzenia w głąb drugiego człowieka i nasze dla niego współczucie”. G. ELIOT: *Młyn nad Flossą*. Przeł. A. PRZEDPELSKA-TRZECIAKOWSKA. Warszawa, Świat Książki, 2008, s. 604 (podkr. – K.K.).

¹² R.B. DUPLESSIS: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington, Indiana University Press, 1985.

¹³ *Subject to Change*... stawia w centrum teoretyczne ujęcie kobiecego pisania, ale deklaruje także wyraźnie swój projekt historyczny. Dotyczy on „rekonstrukcji” francuskiej mapy kobiecych pisarek, mapy literatury feministycznej. Autorka wprowadza pewne przesunięcia w chronologii. Powieści zaprezentowane przez N.K. Miller pochodzą z lat 1678–1910. Za moment inauguracji dla powieści kobiecej uznaje Miller twórczość Marie de France (przed Christine de Pisan, którą francuska badaczka Germaine Brée uznała za „inicjatorkę” pisarstwa kobiecego) i Madame de Lafayette (po Christine de Pisan). Przy czym *Księżna de Clèves* stanowi dla Miller istotny punkt wyjścia w historii pisania francuskich powieściopi-

żając „prawdopodobieństwa patriarchalnej fabuły”, rewiduje pewien konwencjonalny wymóg wobec powieściowych heroin, ale także zmienia „trop literatki we Francji”, co więcej, służy Miller za ilustrację „krytyki ideologii tożsamości kobiety” (*Subject*, s. 9), najpełniej ukazanej w rozdziale zatytułowanym *Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader*. Kontynuując główne założenia *Emphasis Added...*, Miller wprowadza tam zarazem nową obserwację, która dotyczy kontrolowanych przez kobietę „przestrzeni” wolnych od dominacji męskiego spojrzenia. Owe przestrzenie stanowią dla Miller przykłady na „rekonstrukcję sceny samego pisania” (*Subject*, s. 9) – a zatem wskazują na miejsca oporu w powieści, które są tym samym miejscami autoryzacji kobiety pisarki.

W *Introduction* pisze tak:

Podkreślam dekonstrukcję spojrzenia i rekonstrukcję sceny samego pisania. Stąd, jeśli na jednym końcu gamy Księżna de Clèves wybiera pożądanie księcia de Nemours w reprezentacji, którą kontroluje, spoglądając na jego portret na ścianach własnego pawilonu i usuwając się (lub usiłując to zrobić) spod władzy jego spojrzenia, aby tym lepiej zamieszkać w swoim pożądaniu; to na drugim Korynna teatralnie czyni z siebie publiczną reprezentację, oferując siebie spojrzeniu kochanka, aby tym łatwiej wprowadzić go w pewien tryb przyjemności poza spekularnym reżymem patriarchy. Więziona peruwiańska księżniczka, egzotyczny obiekt antropologa, staje się piszącym podmiotem jakiejś etnografii dotyczącej kultury kolonialnej, która rzuca wyzwanie uniwersalnym pretensjom artykułowanym ze strony podmiotu oświecenia. Renée, gwiazda dwuznacznych widowisk rewiowych, powraca do pisania, stając się jego wizjonerką. W krótkotrwałej feministycznej utopii Valentine, kobieta za-

sarek. *Listy peruwiańskie* Graffigny (1747), *Korynna czyli Włochy* A.L.H. de Staël (1807), *Valentine* George Sand (1832), *La Vagabonde* Colette (1910), „kontynuują» [cudzysłów odsyła do formuły V. Woolf: „książki kontynuują siebie”] *Księżnę de Clèves* jako tekst feministyczny” (*Subject*, s. 8). Colette zamyka ów rozdział kobiecego pisania dlatego, że wraz z nią pojawiły się nowe formy i praktyki uprawiania literatury. I chociaż kontynuuje tradycję kobiecą, to zarazem w zasadniczy sposób zrywa z nią wraz z odejściem od konwencji przedstawiania. „Jej powieść [*La Vagabonde*] zaznacza przesunięcie usytuowania” (*Subject*, s. 12) z arystokratycznego modelu tożsamości kobiecej na model kształtowany przez pracę. Simone de Beauvoir powtarza konwencje powieściowe sprzed Colette (model sprzed 1910 roku), ale już M. Duras, N. Sarraute, M. Wittig, H. Cixous kreują radykalnie odmienne powieści: zrywają z fabułą, z tradycyjnym pojęciem „postaci”. Miller uznaje *Les Guérillères* (1969) Monique Wittig za powieść „emblematiczną *post factum* dla tej tradycji. Rewizjonistyczna epika Wittig zastępuje zamknięcie cyrkulacją, a podmiotowość kobiecą o kątach radykalnie zakrzywionych stawia w miejsce przymusowych struktur heteroseksualnych. W *Les Guérillères signifiants* kobiecych imion maszerują w porządku stronic w jakiejś tekstowej przygodzie, która kobietę pozostawia poza mężczyznami i przedstawieniem kobiet zarazem; uwolniony spod znaku Kobiety, poszczególny kobiecy podmiot staje się pluralistyczny i potencjalnie uniwersalny: [jako] *one*” (*Subject*, s. 12).

pominająca o konwencji i chcąc widzieć po swojemu, przez moment fantazjuje o sobie jako o malarce. Teksty *Korynny* i *La Vagabonde* śmiało rozgrywają relacje między pisaniem a spojrzeniem, spojrzeniem a przedstawieniem, przedstawieniem a sceną pisania. Ale w obu powieściach próba zmiany podmiotu przez odgrywanie [*performance*] okaże się podatna na kulturową władzę dominującego męskiego spojrzenia, które obserwuje; w obu przypadkach jedynie produkcja pisania – jakiegoś autoryzowanego tekstu – oferuje pewną ucieczkę spod nadzoru męskiego spojrzenia. Pisanie nadaje formę wizji jakiegoś wyobraźniowego gdzie indziej (*Subject*, s. 9–10).

2. Sygnatura i problem z Barthes'em

Podkreślenie [*emphasis added*], tropy i solidne buty, kobieca sielanka, wchodzenie w pisanie, przedstawienie, arachnologie, nadczytanie niedoczytanego, zmienianie podmiotu: wszystkie te formuły stanowiły część mego pragnienia teoretyzowania na temat kobiecego autorstwa i położenia na stół stawki [*stakes*] tekstualnej i politycznej sygnatury kobiecej w wytwarzaniu, recepcji i w obiegu pisania kobiecego (*Subject*, s. 4).

Oto, wyliczone we wstępie do *Subject to Change...*, centralne kategorie (często metaforyczne), które służą N.K. Miller do zbliżania się, z różnych perspektyw, do tego jednego problemu.

Wokół pojęcia sygnatury rozegra Miller główną scenę konfliktu pomiędzy dwoma zwaśnionymi paradygmatami: krytyki spod znaku *écriture féminine* (psychoanalitycznej, post-strukturalnej, dekonstrukcyjnej) i krytyki anglo-amerykańskiej spod znaku empiryzmu. I, jak zobaczymy, to właśnie ta badaczka amerykańska, przychodząca jednak z romanistyki, z pewnej odmiennej od amerykańskiej tradycji intelektualnej, przynajmniej w początkowych latach 70. (na ważność owej lokalizacji w czasie wielokrotnie sama wskazuje), jakby już zmęczona tym zakorzenianiem się krytyczek feministycznych po obu stronach okopów, próbuje znaleźć dla siebie miejsce „pomiędzy”. Próbuje także negocjować i mediatyzować, aby zbudować rodzaj pomostu między stronami sporu. Krótko mówiąc, chce podjąć filozoficzną debatę i zaproponować taki sposób myślenia o sygnaturze, który pozwoliłby na włączenie się w dyskusję obu stronom.

Od początku swej feministycznej refleksji N.K. Miller obiera za emblemat krytyki „francuskiej” Rolanda Barthes’a i jego esej *Śmierć autora*. Ów

intelektualny związek ma swoją bardzo interesującą chronologię i rozwija się od fascynacji, która nigdy nie znikła, do wypunktowywania miejsc niezgody z jego myśleniem, akcentowania tych momentów własnego projektu, w których uwodzenie traci swoją siłę wytwarzania sugestii i przestaje działać.

Zacząło się od zgody, ale opatrzonej jak zwykle warunkami. Był rok 1978. Tytuł konferencji zorganizowanej w Barnard College (w Columbii) brzmiał: „Creating Feminist Works”, a tematem panelu, w którym uczestniczyła N.K. Miller, było: „Scholar and Feminist” (*Subject*, s. I–II). Wówczas intrygowało ją wypracowywanie metafor (sądzić można, że także pod wpływem stylu teoretyzowania Barthes’a¹⁴), które pozwalałyby jej uchwycić zagadnienie kobiecego autorstwa. I była – jak sama wspomina – pod wpływem „tropologii wegetariańskiej” (*Subject*, s. 2). Metafory karczocha i cebuli odsyłać miały do dwóch różnych krytycznych aktywności – amerykańskiej i francuskiej – do odmiennych ujęć tekstu, tekstualności i pisanania. Jednocześnie metafora karczocha była przez nią identyfikowana z „męskim, ideologicznym rdzeniem tekstu” (*Subject*, s. 2): odzieranie karczochów z liści i ssanie ich mięszu miało tworzyć analogię do procesu lektury: dochodzenia do „sedna sprawy”, do „rdzenia”, podczas gdy metafora cebuli i jej obierania z warstw służyła za model lektury kobiecej, w procesie której nigdy nie dociera się do „wnętrza” i „do jakiegoś zauważalnego centrum” tekstu kobiecego. Barthes w *Le style et son*

¹⁴ Miller jest szczególnie przywiązana do metafory. W *Getting Personal...* zapisuje: „[...] one wciąż przemawiają do mnie jako ekonomiczny sposób, aby zarazem teoretyzować na zewnątrz systemów, uzależnionych od jednolitej sygnatury (pozwalając ci kombinować rzeczy, które zwykle nie idą w parze) i wyobrażać sobie w materii języka coś, co jeszcze nie nadeszło – co mogłoby nie móc nadejść – w życiu społecznym” (N.K. MILLER: *Getting Personal. Feminist and Other Autobiographical Acts*. New York–London, Routledge, 1991, s. XII). Miller zastrzega się, że nie chce uznać dominacji metafory za swoistość feministycznej krytyki, podkreślając zarazem jej „szczególną produktywność dla feministycznego myślenia utopijnego” (*Getting*, s. XII). W *Getting Personal...*, jak wskazuje, metafora miała tendencję do przekształcania się w alegorię i bajkę. „Być może tym, co mnie się wydaje najbardziej »feministyczne« w sięganiu po krytykę metafory i narracji, jest owa samoświadomość, jaką analizy tego typu próbują rozwinąć wobec swych własnych procesów teoretyzowania; samoświadomość wskazująca na strategię fikcjonalne tkwiące we wszelkiej teorii” (*Getting*, s. XIII). W *But Enough About Me...* Miller zaskakująco łączy z sobą dwa różne teksty: *The Madwoman in the Attic...* (1979) z *Honey-Mad Women* (1988) Patricii Yaeger, znajdując w nich wspólny mianownik: odwołanie do „splcionych metafor literackiej tożsamości i kobiecego doświadczenia” (*But Enough*, s. 40), odwołanie, które w latach 90. jest zanikającym śladem tradycji krytyki feministycznej lat 80. W *Getting Personal...* odnotowuje, wspierając myślenie Yaeger, że metafora stanowi „jakąś inną formę teoretyzowania”, uprzywilejowanego w lekturze kobiecego pisanania (akcent pada na „»roboczy« charakter metafory” – *Getting*, s. XVII). Miller przywołuje też to, co o użyciu metafory w teoretyzowaniu feministycznym (na przykład u Irigaray) pisała Mary Jacobus.

*image*¹⁵, posługując się także metaforą cebuli, miał jednak karczocha (z sercem) wybrać do eksplikacji morelę (z pestką). Metafora cebuli w jego ujęciu negowała i wagę serca, i pestki: istotne miały być w tekście jedynie „powiązania pomiędzy warstwami” (*Subject*, s. 2).

N.K. Miller została, jak wyznaje po latach, uwiedziona w owym 1978 roku przez „atrakcyjny punkt wyjścia” koncepcji Barthes'owskiej, ale już w punkcie dojścia ich drogi się rozmięły. Choć w referacie z konferencji – pisze po dziesięciu latach –

traktuję poważnie możliwość, jakoby pisanie kobiet mogło nie posiadać jakiegoś uchwytne rdzenia lub centrum, to nie wyciągam tego Barthes'owskiego wniosku, że w związku z tym nie ma *niczego* do znalezienia poza „samym zbiorem własnych powierzchni”, że to ciało kobiecego (cebulowego) pisanie zawiera tylko *signifiants* [jako przedmiot] do komentowania (*Subject*, s. 3).

Nie bez powodu w cytowanym sformułowaniu Miller odwołuje się do „ciała”. Zapowiada tym samym główne miejsce oporu wobec Barthes'a i sporu z Barthes'em. Ale nie tylko z Barthes'em, również z Peggy Kamuf – jako amerykańską reprezentantką paradygmatu „francuskiego”. Najpierw chodzić będzie o dosłownie ujmowane ciało piszącego kobiecego podmiotu. Ciało posiadające swój *sex* i *gender*. W *The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions* (z 1981 roku¹⁶) Miller analizuje *Listy portugalskie* i powtarza swe przekonanie: „istotne jest, kto pisze i podpisuje się jako kobieta” (*Subject*, s. 69). Dla Peggy Kamuf – chociaż także ona skłania się do przyznania autorstwa *Listów portugalskich* mężczyźnie – nie ma znaczenia, czy były one napisane przez rzeczywistego Francuza Guilleragues'a, albo czy *Historia O...* była napisana przez Pauline Réage czy przez Jeana Paulhana. Dla N.K. Miller ma to znaczenie – szczególnie wtedy, gdy pyta, kto jest autorem dyskursu „kobiecego cierpienia”, zogniskowanego na mężczyźnie, dyskursu kluczowego, strukturującego bowiem oba teksty:

[...] choć dla mnie – notuje – pornografia kobiecego poddaństwa jest niczym więcej – i na pewno niczym mniej – niż retoryką sentymentalnego

¹⁵ R. BARTHES: *Le style et son image*. In: IDEM: *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris, Seul, 1984, s. 141–150.

¹⁶ Tekst był napisany na konferencję, która „pomyślana była, przynajmniej częściowo, jako forum do dyskusji poglądów francuskich i amerykańskich na temat teorii i praktyki krytyki feministycznej. Po tym wydarzeniu wydawcy »Diacritics« spojrzeli na wymianę zdań między Peggy Kamuf a mną jako na »dialog« dotyczący ogólnej tematyki konferencji i w następnym roku opublikowali ją pod tym hasłem w numerze czasopisma zatytułowanym »Cherchez la femme: Feminist Critique/Feminist Text«” (*Subject*, s. 67). Szerzej omawiam tę polemikę w rozdziale siódmym: *Lektury*.

masochizmu [...]. Wolę myśleć, że takie ukonstytuowanie kobiety stanowi zapis męskiego pożądania związanego z męskim ciałem. Tak jak lubię wiedzieć, że Brontë'owski zapis kobiecej złości, pożądania i samotności wychodzi spod kobiecego pióra (*Subject*, s. 72).

I chociaż Miller wspiera tezę Peggy Kamuf, mówiącą o konieczności „korekcji”, skierowaną do tych, którzy „chcieliby »zapobiec wykluczaniu kobiet albo je odwrócić«”¹⁷, wykluczaniu kobiet z badań, z instytucji, to przecież jest przeświadczona, że nie uda się wykonać owego projektu, gdy krytyczki feministyczne (tak jak Kamuf) uznają, że

sygnatura to sprawa obojętna, jeśli *women's studies* staną się *gender studies*, wtedy rzeczywisty koniec kobiety w instytucji będzie niedaleki. Bohaterka tekstu stanie się znów zaledwie jakąś fikcją (*Subject*, s. 76).

The Text's Heroine... przygotowywał „przedpole” dla dwóch następnych esejów: *Arachnologii*¹⁸ i *Changing the Subject...*, w których N.K. Miller określa swoją lokalizację w owym wcześniej już przeze mnie zapowiedzianym: pomiędzy. Z jednej strony Barthes'owskie ogłoszenie śmierci autora – które stawiało problem stosunku do tak zwanej „męskiej” teorii i problem tożsamości podmiotu – i bliskie mu stanowisko „francuskiej krytyki” feministycznej skoncentrowanej na *écriture féminine*, „kładące nacisk na złożoność jakiegoś kobiecego, które niekoniecznie łączyło się z ciałami kobiet, ale ściśle wiązało się z opowieściami o różnicy seksualnej” (*Subject*, s. 14), z drugiej zaś, anglo-amerykańskie dziedzictwo – traktowane przez N.K. Miller z wielką atencją: od Kate Millett po Showalter oraz Gilbert i Gubar – w którym jednakże „kobiece autorstwo stawia samo siebie jako pewien zbiór problemów w obrębie jakiejś polityki literatury, stanowiącej już z góry ugruntowany kontekst”, w którym kwestia kobiecej sygnatury „nie była dostrzeżona jako kwestia godna filozoficznej debaty”, w którym „pytanie nie tak bardzo dotyczyło tego, na jakich teoretycznych podstawach należy oprzeć dyskusję” (*Subject*, s. 15).

W jaki sposób strukturalistka – po teoretycznej lekcji Lévi-Straussa i Barthes'a – a równocześnie feministka – po lekturze V. Woolf i A. Rich – „złapana pomiędzy dwa konfliktujące się przyciągania” (*Subject*, s. 14–15), miałaby „wymyślić sposób na przywrócenie ciała [*reembody*] autorowi (który dla mnie poprzednio nigdy nie był żywy)?” (*Subject*, s. 14). To

¹⁷ P. KAMUF: *Replacing Feminist Criticism*. „Diacritics” 1982, Vol. 12, no. 2 (Summer), s. 42–47.

¹⁸ Pełny tytuł eseju brzmi: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA i K. KŁOSIŃSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków, Znak, 2006.

pytanie stawiała od momentu, gdy podjęła próbę teoretyzacji kobiecego pisania.

Musimy powrócić do Barthes'a. Jest bowiem tak, że jego esej *Śmierć autora* mógł zostać z pożytkiem wykorzystany przez krytykę feministyczną. W jakimś sensie Barthes'owska formuła, że tradycyjnie rozumiany autor utracił „naturalny autorytet wobec dzieła”, że przestał być właścicielem „mowy”, otwierała możliwości negocjacji z głównymi nurtami krytyki, które już przyswoiły sobie wszystkie konsekwencje wynikające z podobnych założeń. Tym bardziej, jeśli pamiętamy, a przypomina o tym także N.K. Miller (*Changing the Subject...*), o negatywnych aspektach paternalistycznej autoryzacji, instytucjonalizacji, która wiodła do wyłączenia mniej znanych dzieł kobiet z kanonu, podobnie jak dzieł pisarzy mniejszościowych. Warto przypomnieć tutaj również opisane przez Gilbert i Gubar psychologiczne problemy XIX-wiecznych pisarek wynikające z oddziaływania opresyjnej metafory ojcostwa.

Chcę jednak rozróżnić asymetryczne wymagania, tworzone przez różne tożsamości piszące – męskie i kobiece, lub pewnie o wiele pożyteczniej określone jako hegemoniczne i marginalne. Bezspornie destabilizacja paternalistycznego – prawdziwie patriarchalnego – autorytetu autorstwa (na przykład Milтона) wywołana przez dekonstrukcję stanowiła jakiś ruch zachęty dla krytyków feministycznych. Nie dotyczy to jednak problemu jego „widma” [*bogey*] na poziomie tworzenia podmiotowości. Wpływ jego tożsamości i autorytetu na tożsamość kobiecego pisania pozostaje inną sprawą i domaga się innych strategii krytycznych (*Subject*, s. 105).

Usunięcie autora nie tyle umożliwiło rewizję pojęcia autorstwa jako takiego, ile, przez różnicowanie posunięć retorycznych, stłumiło i ograniczyło dyskusję na temat jakiegokolwiek tożsamości pisania na rzecz (nowego) monolitu anonimowej tekstualności lub, mówiąc słowami Foucaulta, „transcendentalnej anonimowości” (*Subject*, s. 104; podkr. – K.K.).

W *Arachnologiach...* powie Miller, że w *S/Z* „podmiot jest samoświadomie wymazany przez model tworzenia tekstu, którego działanie prowadzi aż do wykluczenia samego pytania o sprawstwo” (*Arachnologie*, s. 490). Otóż, w tym eseju badaczka z całą mocą przywróci „owo wykluczone pytanie”, argumentując, po raz kolejny, na rzecz jego niezbywalności dla krytyki feministycznej. A zatem, będzie optować za wyrugowanym przez Barthes'a (w *Przyjemności tekstu*) – z tkaniny/tekstury/sieci pajęczej – podmiotem/autorem/pajakiem, nadając mu równocześnie sygnaturę genderową. Tym samym Barthes'owską teorię tekstu – „hyfologię” (od sieci pajęczej), zastępując „arachnologią” (od Arachne).

Przez arachnologię zatem rozumiem – pisze Miller – ustawienie krytyczne, pozwalające czytać *na przekór* niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie, określoną genderowo podmiotowość; aby odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania (*Arachnologie*, s. 492; podkr. – K.K.).

Od razu należy powiedzieć, że owa odzyskiwana przez Miller „genderowa podmiotowość” – sygnatura kobiety autorki – nie ma nic wspólnego z powrotem do klasycznego podmiotu autorskiego, uśmierconego przez Barthes’a. Dzieje się tak dlatego, że nie funkcjonuje ona już na zewnątrz tekstu (w postaci psychobiografii, intencji bądź w roli tego, kto autoryzuje i ubezpiecza interpretację), ale przeciwnie – zamieszkuje jego wnętrze.

Była to odpowiedź N.K. Miller na pytanie o podmiot kobiecego pisania i podmiot kobiecy w tekście. W jaki sposób nie sprowadzić kobiety w tekst do „czystego *signifiant*” i jednocześnie uchwycić ją w tekstualności tekstu literackiego, a także w seksualności tekstu społecznego. To był pierwszy ruch ku sferze „pomiędzy” skrajnościami. Bo, jak pisze w *Introduction*,

Wydaje mi się, że jako feministyczne krytyczki wykańczamy się, grając w starą francusko-amerykańską grę binarnych opozycji (teorii i empiryzmu, niezróżnicowania i tożsamości), tak jakby to była jedyna gra w mieście, jakbyśmy znały wszystkie zasady, które w niej obowiązują, jakby warstwy były wszystkim tym, czym jest cebula, pestka wszystkim tym, czym jest morela, albo serce wszystkim tym, czym jest karczoch; tak jakby nie było, na przykład, Włoszek (*Subject*, s. 18)¹⁹.

Ona sama, jak zaznacza, opowiadając się za kobiecą sygnaturą, „chce ją ująć na dwa sposoby (tropy i solidne buty) – francuski oraz (północno) amerykański” (*Subject*, s. 17). Innymi słowy – sięgając po jej metafory – chciałaby mówić tropami i chodzić w glanach, nie wymieniając ich na członka Hélène Cixous.

Autorstwo postrzegane jest przez nią jako „aktywność bardziej kompleksowo kontekstowa” (*Subject*, s. 16), która dotyczy zarówno pisania, jak i czytania. Wejście w pisanie ujmowane jest zarazem jako wejście w produkowanie tekstu.

Dla mnie – notuje w *Introduction* – sygnatura kobiety pisarki, która jest także pisarką feministyczną, stanowi jakiś znak o p o r u wobec domi-

¹⁹ W przypisie Miller dodaje: „Jest to, rzecz jasna, żart i powaga. Myślę w szczególności o krytycznych projektach Teresy de Lauretis i Rosi Braidotti oraz o głosach włoskiego feminizmu. Ale myślę też ogólniej o konieczności spojrzenia w inną stronę, poza nieuniknione odniesienia metropolitalne, ku innym miejscom i materiałom, poza te wykluczenia innego, feministycznego »już czytane«” (*Subject*, s. 21).

nującej ideologii; dla feministycznej krytyczki sygnatura ta jest miejscem możliwego politycznego z a k ł ó c e n i a (*Subject*, s. 17; podkr. – K.K.)²⁰.

W każdym czytany i interpretowany tekście Nancy K. Miller próbuje zrekonstruować emblematy takiej sygnatury. W *Arachnologiach...*, poszukując sygnatury kobiecej, konfrontuje z sobą dwa mity: Arachne i Ariadny, i prezentuje w praktyce nadczytanie niedoczytanego, posługując się *Indianą* George Sand.

Opowieść o Arachne ma stanowić przykład „figuracji kobiecego stosunku wytwórczego do panującej kultury” i może być traktowana jako „parabola” wobec „poetyki feministycznej” (*Arachnologie*, s. 492). Miller czyta mit skoncentrowana głównie na znaczeniach wynikających z jego transformacji fabularnych. Transformacji Arachne: tkaczki – kobiety artystki – podpisującej swoje przedstawienie, w pająka, który zmuszony jest nie tk a ć, ale p r z a ś ć „poza przedstawieniem”, „do odtwarzania zwracającego ku sobie samemu”. Ukarana Arachne – „odcięta od dzieła sztuki, przedzie jak kobieta” (*Arachnologie*, s. 494).

Miller konfrontuje swój projekt „arachnologii” z Barthes’owską „hyfologią”, akcentując w nim wagę przedstawienia, a zatem ten aspekt, który został wykluczony z zainteresowań post-strukturalistów. To właśnie w przedstawieniu uwidacznia się różnica pomiędzy „feminocentrycznym protestem” Arachne (która tka historie kobiet uwiedzionych przez „występnych niebian”) a „klasycznym, teocentrycznym ześrodkowaniem gobelinu Ateny” (*Arachnologie*, s. 493) (która tka przykłady kar, wymierzanych śmiertelnikom za ich sprzeciw wobec boskiego autorytetu). I gdyby nie owa lektura, która konfrontuje dwa przedstawienia, nie można by zrozumieć, dlaczego Atena, „identyfikując się fallicznie z autorytetem Olimpu”, nie tylko niszczy jej tekst, ale chce także unicestwić jego autorkę. Obie bohaterki mitu stają do zawodów „w sztuce przedstawienia” (*Arachnologie*, s. 492) i chociaż oba wytwory są „pozbawione skazy, gdy chodzi o znaczące prawdopodobieństwo przedstawiania – »byk jest jak żywy, woda – jak prawdziwa« – twórca musi być ukarany za jego znaczone” (*Arachnologie*, s. 494). A zatem,

Arachne zostaje ukarana za swój punkt widzenia. [...] Odcięta od dzieła sztuki, przedzie jak kobieta (*Arachnologie*, s. 494).

²⁰ Miller próbuje zadowolić tradycjonalistów i nie zrażać do siebie post-strukturalistów: „Nacisk na znaczenie związane z sygnaturą służy docenieniu wyzwania, jakie może ona rzucić instytucjonalnym układom, opierającym się na jej wykluczeniu. To nie znaczy, że ignoruję niebezpieczeństwa takiego roszczenia albo apelowania o mocniejszą (bardziej seksowną, jak w tych sprawach) destabilizację z perspektywy dekonstrukcji, psychoanalizy i neomarksizmu. Przeciwnie. Rozdziały tej książki świadczą, że jestem świadoma ich uwodzeń. Ale w końcu krytyczna teoria, której szukam, idzie inną drogą” (*Subject*, s. 17).

Jak kobieta-pajęczycza-koronczarka-przędka. Gdyby – wedle N.K. Miller – zgodzić się na Barthes'owską koncepcję tekstu/tkaniny, w której „sam tryb wytwarzania jest uprzywilejowany wobec podmiotu” – rozpuszczonego w dziele – wówczas mielibyśmy, co prawda, opowieść o tekście/tkaniu, ale utracilibyśmy jej podmiot, a wraz z nim „s u b s t a n c j ę c i a ł a oraz przemoc wobec narratora” (*Arachnologie*, s. 494; podkr. – K.K.). Krótko mówiąc, i przedstawienie, i podmiot jego twórcy (twórczyni) muszą zostać zachowane. Ale także – zapamiętajmy – w samym tekście-tkaniu zawiera się coś więcej niż wpisywał w niego/nią Barthes. Chcę tu od razu powiedzieć – uprzedzając kwestię – że nawet gdy pajęczycza zostanie sprowadzona do „tkania poza przedstawieniem” albo do roli przędki, to i wówczas pozostawi symptomy swojej egzystencji – oznakę genderowego podmiotu – ową „substancję ciała”. Ona też będzie przedmiotem zainteresowania Miller w finale eseju. Reasumując, cielesność wpisana w tekstowość – zakładana przez post-strukturalistów jako to, co semiotyczne (Kristeva), ekonomia libidinalna (Cixous), „ziarnistość głosu” (Barthes) – w interpretacji Miller przekłada się na cielesność ugenderowanej podmiotowości.

Projekt N.K. Miller zakłada lekturę, która umożliwiłaby „odrzućcenie polityki czytania uzależnionej od fikcji neutralnej [*neuter*] ekonomii tworzenia i recepcji tekstu” (*Subject*, s. 57). Zdaniem Miller, poszukiwanie różnicy genderowej w tekście autorstwa kobiecego, w tekście swoiście zawłaszczonym przez męską, uniwersalizującą, ponadpłciową lekturę, musi przeciwstawić się praktyce i normie czytania według zasady *déjà lu*, czyli „już czytano”. Jak drobiazgowo dowodził Barthes, zakłada ona odczytywanie każdego tekstu przedstawiającego według kodów kulturowych, na jakie składają się wszystkie dotychczasowe lektury, cała biblioteka kultury. Co jednakże począć z kobiecymi tekstami, które nigdy nie były czytane albo były czytane źle? Jak mówić o kobiecym pisaniu i jak je, wraz z jego lekturą, próbować poddać teoretyzowaniu, jeśli status piszącego/czytającego podmiotu i jego tożsamość zostały podważone? A tym bardziej jego tożsamość genderowa?

Odpowiedź Miller brzmi jednoznacznie:

Tylko ten podmiot, który zarazem sam siebie posiada i posiada dostęp do biblioteki owego już przeczytanego, ma ten luksus, by flirtować z taką ucieczką od tożsamości – niczym z utratą „głowy” przez Arachne – jaką obiecuje estetyka pozbawionego centrum (w rzeczywistości pozbawionego głowy) ciała (*Arachnologie*, s. 495).

W nieco późniejszym *Changing the Subject...* badaczka dopisze argumenty na rzecz obrony kobiecego podmiotu, konfrontowanego z tradycyjnym przeciwnikiem, jakim jest autorytet autorstwa:

Ponieważ kobiety nie miały historycznie tej samej tożsamości ze źródłem, instytucją, produkcją, co mężczyźni, nie czuły się, jak myślę, (zbiorowo) przeciążone Jaźnią, Ego, Cogito itd. Ponieważ podmiot kobieta była z mocy prawa wykluczona z polis, czyli wyrzucona ze środka, „odcięta od źródła”, odinstytucjonalizowana itd., jej stosunek do integralności, pożądania i autorytetu ujawnia ważne strukturalne różnice, kontrastujące z tamtą, uniwersalną pozycją (*Subject*, s. 106).

A zatem, owemu *déjà lu* przeciwstawia N.K. Miller koncepcję lektury feministycznej, opartej na jakimś *sous lu*, czyli niedoczytanym (*underread*): „[...] ten ostatni projekt zakłada lekturę pisania kobiecego nie tak, jakby »ono już było odczytywane«, lecz tak, jakby nigdy nie było odczytywane; jakby było czytane po raz pierwszy” (*Arachnologie*, s. 495; podkr. — K.K.).

Stając wobec niedoczytanego, wobec owego *sous lu*, nadczytuje się [one overreads] (*Subject*, s. 129; podkr. — K.K.).

Tylko w ten sposób uzyskujemy „nowy przedmiot lektury, czyli kobiece pisanie” (*Arachnologie*, s. 495). Warto zaznaczyć, że projekt lektury jako nadczytywania idzie w parze z projektem poszukiwania sygnatury podmiotu kobiecego.

Nadczytanie zakłada również skupienie się na tych momentach narracji, które dzięki zawartemu w nich przedstawieniu samego pisania można by uznać za wyobrażenie twórczości artysty płci żeńskiej. Mogłaby to być taka scena, jak z Arachne, jawnie tematyzująca warunki wytwarzania tekstu w ramach klasycznego układu płć/gender w kulturze Zachodu albo bardziej zakodowane przedstawienia sygnatury kobiecej (*Arachnologie*, s. 495).

Tych bardziej zaszyfrowanych przedstawień sygnatury kobiecej trzeba poszukiwać, niekiedy rozdzierając tekst. „Targając sieć tekstów kobiet, odkrywamy w przedstawieniach samego pisania zaznaczające się grubo materialne, czasem brutalne ślady kultury genderu — zapisy jego struktur politycznych” (*Arachnologie*, s. 496). Na razie sygnatura jest do odnalezienia wewnątrz tekstu „w przedstawieniach — warto zwrócić uwagę także na ten aspekt rozumienia przedstawienia przez Miller — samego pisania” (podkr. — K.K.).

Bardziej (niż w micie o Arachne) zakodowaną „sygnaturę” eksplikuje Miller, biorąc na warsztat — „na ćwiczenia z nadczytywania” — *Indianę* (1832) George Sand. Wybór jest znaczący dlatego, że, po pierwsze, nie ma tradycji odczytań Sand — jej twórczość nie wchodziła do kanonu

XIX-wiecznych powieści we Francji – a, po drugie, owo „niedoczytanie” prowokuje pytania o to, „do jakiego stopnia kontynuujemy lekturę oraz opisywanie czegoś już czytanego dlatego, że już o tym pisano” (*Arachnologie*, s. 497). Po trzecie, była to pierwsza powieść podpisana przez Sand bez „współudziału Jules’a Sandeau” (*Arachnologie*, s. 498).

Odpowiadając na pojawiające się w recepcji problemy z zakończeniem powieści, Miller stawia kwestię w szerszym, znanym już nam kontekście, poruszonym przez nią w *Emphasis Added...*: jakie sugestie dla czytelnika wynikają z „nieprawdopodobieństwa fabuły” kobiecych tekstów? Nieprawdopodobne zakończenie *Indiany* polegało na tym, że przedostatnia jej scena ukazywała parę niedoszłych kochanków, spadających w „przepastny wąwóz”. W epilogu natomiast nowy narrator wskazuje na odmienny finał: okazuje się, że Indiana i Ralph żyją w „»indiańskim domku«, uwolniwszy niewolników i troszcząc się o ubogich” (*Arachnologie*, s. 499).

Akcent w tej historii pada na coś, co Miller nazywa „*mise en abyme* sygnatury” (*Arachnologie*, s. 499): chodzi o strukturę wpisaną w inną strukturę, a w tym jednostkowym przypadku o „kobięcy pejzaż”, oznaczający w interpretacji Miller

ikonografię pewnego pragnienia rewizji historii, a w szczególności rewizji zakończenia. Owo pragnienie innej logiki fabuły, która z definicji nie może być opowiedziana, szuka sobie wszędzie wyrazu: w autoryzacji, jakiej dostarcza powieściowy dyskurs, i w opisanych emblematkach związanych z przedstawieniem samego pisania. Praktyka nadczytywania światodomie odpowiada na ten apel z głębi (*Arachnologie*, s. 500).

Otóż, konfrontując akt hermeneutyczny młodego narratora – który jak romantyczny artysta kontempluje pejzaż, aby spekulować nad kreatywnością boskich i ludzkich mocy – z próbą *Indiany* „postrzegania poetyckich struktur krajobrazu”, N.K. Miller konkluduje, że „jej wizja nie przekłada się na akty przedstawiania. Przeciwnie, kobietę unieruchamia własna wyobraźnia; marzy nie o tym, by tworzyć sztukę, ale o tym, by być kochaną w Paryżu” (*Arachnologie*, s. 500).

Ale Indiana marzy i także zapisuje „dziennik [swoich] cierpień” adresowany do nieobecnego i niewiernego Raymona. Jednakże ów dziennik, który mógłby kontynuować znane już tropy „sentymentalnych, masochistycznych dyskursów”, zostaje przez George Sand przekształcony w „swego rodzaju zwycięstwo literackie” diarystki (*Arachnologie*, s. 501). Indiana nie umiera z powodu zawodu miłosnego, natomiast przeżywa „niemożliwe wzloty szczęścia”, które zostały ośmieszone przez jej tchórzliwego amanta – Raymona, jako godna pogardy lekcja wiedzy o społecznych normach i konwencjach, wyuczona z powieści „pisanych dla zabawienia panien

służących" (*Arachnologie*, s. 501). Decyzja Sand, aby w epilogu Indianę przenieść na jej macierzystą wyspę z Raulem, aby „powieść [cofnąć] z Francji do jej kolonii”, jest odczytywana przez Miller jako wyraźne zaznaczenie „ograniczeń narracji dominującej” (*Arachnologie*, s. 503). Epilog bierze w ramę, umieszcza w cudzysłowie wcześniej zanotowaną opowieść i jej fabułę wraz z jej ideologią.

Miller odnajduje przecież także inne od przytoczonej realizacji Sand „przedstawienie kobiecej sygnatury protestu” (*Arachnologie*, s. 502). W powieści, przez chwilę, pojawia się artystka płci żeńskiej, kopiująca „dla zabawy wiszące na ścianach zamku tkaniny. Parodiuje rokokowe sielankowe »fikcje« z czasów osiemnastowiecznej Francji” (*Arachnologie*, s. 502). Podpisuje je jednak nie własnym imieniem, ale słowem „pastisz”. Tym samym – wedle Miller – dystansuje się wobec „kobiety osiemnastowiecznej, której właściwą czynnością jest wedle Laury »malowanie wachlarzy i tworzenie arcydzieł wyszywania«” (*Arachnologie*, s. 503). Sielanka „krajobrazu w stylu Bouchera” (*Arachnologie*, s. 503) zostaje przez Laurę wyszydzona, ale jednak powraca, przekształcona, w epilogu Sand, „aby oskarżać historię” (*Arachnologie*, s. 503). I w tym miejscu nadczytanie i kobieca sygnatura zostają zanurzone w projekt społecznego programu Sand.

Mity Arachne i Ariadny zostają wykorzystane przez Miller do klarownej eksplikacji pułapek, jakie dla krytyki feministycznej może stanowić zgoda nie tylko na praktykę Barthes'owską, ale także na praktykę dekonstrukcyjną. Chodzi o szkice Geoffreya Hartmana i Josepha Hillisa Millera, w których „nie udaje się »rozpoznanie« istoty żeńskiej” (*Arachnologie*, s. 505); pierwszy zapomina o Filomeli (czytając ją poza jej płcią, jako istotę uniwersalną), drugi zaś o Arachne. Kluczową sprawą dla Nancy K. Miller staje się utożsamienie przez Hillisa Millera Ariadny z Arachne, a tym samym sprowadzenie dwóch rzekomo „podobnych”, ale przede wszystkim – co dla Nancy K. Miller ważne – różnych figur kobiecych do jednej: „Ariachne”.

Wykładając rzecz politycznie – pyta świadoma wagi problemu, wokół którego skupia całą swą refleksję w *Subject to Change* – jeśli nie potrafimy wypowiedzieć różnicy pomiędzy tymi historiami, to jakie mamy szanse uchwycenia materialnych różnic pomiędzy kobietami i wśród nich, różnic kluczowych dla teorii feministycznej. [...] czy potrafimy, przynajmniej w praktyce krytycznej, ustrzec kobiety przed losem bycia „kobietą”? (*Arachnologie*, s. 506).

Otóż, w interpretacji N.K. Miller Ariadna reprezentuje znany trop porzuconej i lamentującej kobiety. Bez względu na różnorodność fabuł, w których zostaje ona ulokowana – „zgubiona czy odnaleziona, umarła czy zaślubiona” (*Arachnologie*, s. 509) – uosabia „wieczny powrót męskiego

narcystycznego pożądanego", a jej pisanie „utrwała to, co już przeczytane". I w figurze „Ariachne" Hillisa Millera postrzega badaczka dominację imienia „tej kobiety, które pozostawia w stanie nienaruszonym klasyczne metafory przedstawiania" (*Arachnologie*, s. 509).

Tymczasem, jeśli feministyczna krytyczka – jak N.K. Miller – w punkcie wyjścia będzie pytać o przedstawienie, które Hillis Miller „obejmuje elizją", to wówczas odsłoni się jedna z podstawowych różnic pomiędzy dwiema kobiecymi postaciami: Arachne, zanim stała się pajakiem/przędką – a do takiego obrazu sprowadza ją amerykański badacz – była tkającą „feminocentryczny protest" kobietą artystką. W interpretacji Hillisa Millera Arachne może być utożsamiona z Ariadną między innymi dlatego, że wy-mazał on w Arachne kobietę artystkę, która przedstawia i protestuje przeciw losowi kobiet, takich jak Ariadna, wydanych na łup męskiego pożądanego. Arachne nie może, tak jak Ariadna, być figuracją jednego „z owych rozpaczających ciał kobiecych" (*Arachnologie*, s. 510).

Istota kary Ateny – „żeńskiej strażniczki prawa" (*Arachnologie*, s. 510) – polegała na tym, aby zamienić tkaczkę w prząśniczkę, aby odciąć ją od przedstawienia, a tym samym wyeliminować kobietę artystkę i „sprowadzić ją do granic żeńskości, do owego wiecznego odtwarzania pracy żeńskiej, do, mówiąc ściślej, owej wydzieliny pajaka", „do nici w rękach koronczarki" (*Arachnologie*, s. 510). Arachne utraciła możliwość autoryzacji swego dzieła – swoją sygnaturę. „Artysta staje się na powrót »kobietą«, gdzie, jak zauważa Joplin, тка она jedynie »dosłowne sieci, sklezione, niezrozumiałe wzory«" (*Arachnologie*, s. 510).

N.K. Miller doprowadza swoją analizę do punktu, w którym dekonstrukcyjna i post-strukturalna teoria tekstu, eliminująca podmiot i przedstawienie, wiedzie także do eliminacji pytania o kobiecą kreację, twórczość, a zatem o kobiece akty subwersji wobec klasycznych i fallocentrycznych przedstawień „kobiety" – wobec paternalistycznych tropów kobiecych lamentacji skupionych wokół mężczyzny. Paradoksalnie, obiecująca dla krytyczek feministycznych śmierć autora uśmierca je jako twórczynie, sprowadzając je do biologicznych, reprodukcyjnych funkcji. Koncentracja na samej tkaninie i na sposobach produkowania sieci może grozić kobiecie artystce tym, że artystka będzie musiała pójść na wygnanie i pozostanie tylko przędka/pajęczycą. Miller nie bez powodu – w innym miejscu – przywołuje w sukurs głos Naomi Schor.

Wyrażając jako feministka swój opór wobec „dyskursu seksualnego niezróżnicowania/czystej różnicy", Schor zastanawiała się, czy ten nacisk na niezróżnicowanie u Barthes'a i Foucaulta nie był może „najświeższym podstępem fallocentryzmu", i zauważyła, że znacząca ilość feministycznych teoretyczek przyjęła inne strategie dla „podważania jednolitego pod-

miotu", strategie, które przybiorą formę jakiegoś *podwojenia* bardziej złożonego niż prosta likwidacja jawnych znaków seksualnej różnicy (*Subject*, s. 17).

Historia odczytań Owidiuszowego mitu mówi o tym, że w kulturowej pamięci pozostaje kobieta/pająk, a znika z niej kobieta artystka. Co oznacza, że

pamiętając Arachne jedynie jako pajaka, czy tylko z perspektywy niebezpieczeństw, jakie tkwią w jej sieci, zachowujemy archetyp i jeszcze raz, z Ateną, rozdzieramy podmiot jej historii: po to, by nie doczytać. Celem nadczytania, lektury szukającej podpisu, jest dotknięcie palcem – figuratywnie – tego miejsca wytworu, gdzie zaznaczyło się przywiązanie pajęczycy do jej sieci. Oznacza to też, oczywiście, bliższe podejście do samej sztuki pajaka: w końcu materiał arachnologii pozwoli nam może odrzucić i przekształcić samą opozycję: podmiotu i tekstu, pajaka i sieci (*Arachnologie*, s. 512–513).

To ostatnie zdanie wprowadza naraz parę kwestii wartych podkreślenia. Zgodnie z deklaracją Miller można w nim dostrzegać próbę mediacji pomiędzy dwoma paradygmatami. Nie wyzbywając się zainteresowania produkcją tekstu, tekstualnością, mówiąc metaforą hyfologiczną: produkcją sieci, można zachować także pamięć o tym, że sieć jest symptomem: życia pajaka/pajęczycy, „ciała mającego *gender*”. Ale też ciała, które ma swoją historię. Przesuwając kwestię na poziom podmiotu/ciała, warto powiedzieć, że tym samym sygnatura piszącego podmiotu zostaje przez Miller uhistoryczniona. Wchłania – jak zapowiedziała na początku – „ślady kultury *genderu* – zapisy jego struktur politycznych”. Należy w tym miejscu przypomnieć cytowaną przez samą Miller Virginie Woolf, mówiącą, że „nie są to sieci utkane w powietrzu przez bezcielesne istoty, lecz efekt pracy żywych, cierpiących ludzi i że są one uwikłane w sprawy potoczne i materialne, takie jak pieniądze i domy, w których mieszkamy”²¹ (*Arachnologie*, s. 496).

Ale ciała nie piszą, nie zapisują zatem swojej historii, ciała reprodukuja, ciała „cierpią”. Albo jakaś Arachne opowie o nich, albo same, stając się podmiotami, „wejda” w pisanie. A zatem, można opowiedzieć Owidiuszową fabułę na odwrót: od kobiety/pajęczycy/przędki do kobiety/tkaczki/artystki. Ale także, w innym kodzie, zaczynając od prezentacji scenariusza losu Ariadny do zanegowania go przez akt twórczości, który jest zarazem aktem opowiedzenia historii i tożsamości kobiecego podmiotu odmiennej od tej, jaką się przypisywało Ariadnie.

²¹ V. WOOLF: *Własny pokój*. Przeł. A. GRAFF. Wstęp I. FILIPIAK. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 1997, s. 60–61.

3. Podwójna intertekstualność sygnatury

Tak skonstruowaną historię wyczytuje Miller z *Listów peruwiańskich*²² Madame de Graffigny. Graffigny i jej tekst prowadzą Miller też do innowacji w definiowaniu samej sygnatury. W *Arachnologiach...* zaznaczała eksplcytne i implcytne jej funkcjonowanie wewnątrz tekstu: miała to być „jakaś ikona lub emblemat wewnątrz samej powieści, który pośrednio wyobraża [figures] symboliczny i materialny proces wymagany w trakcie stawania się (kobietą) pisarką” (*Subject*, s. 129). W eseju: *The Knot, the Letter, and the Book: Graffigny's Peruvian Letters* d o c z y t a n i e — a zarazem sygnatura — kieruje się „na zewnątrz” tekstu, ku jego „intertekstualności”, „ku literaturze, jaką angażuje on przez własne pisanie” (*Subject*, s. 129). Albo też, co ważne z perspektywy relacji pisania kobiecego — z marginesu i nurtu mniejszościowego do dominującego, lektura, która pragnie doczytać, powinna to czynić, konfrontując wzajemne zależności i miejsca skrzyżowań tych dwóch tradycji pisania: męskiej — lokowanej w centrum i pochodzącej z centrum — i kobiecej — lokowanej w „dzikiej strefie”, mówi Miller, nawiązując do tytułu Showalter (*Feminist Criticism in the Wilderness*):

[...] powieści kobiet pisarek, choć pisane po części z owej „dzikiej strefy” kobiecego doświadczenia, zarazem i w sposób konieczny przechodzą przez ową *symboliczną* ekonomię kultury dominującej, wcielonej w strukturę jej języka (*Subject*, s. 158).

Ktoś mógłby chcieć dowieść, że owa podwójna intertekstualność stanowi oznakę [*the mark*] pisania kobiet, pewną specyfikę opartą nie na esencji, lecz na złożonych relacjach języka, władzy i przestrzeni (*Subject*, s. 158–159).

N.K. Miller czyta *Listy peruwiańskie*, akcentując w nich ową „podwójną intertekstualność”: z jednej strony odnosząc je do kobiecej tradycji *Księżnej de Clèves*, z drugiej zaś, do męskiej tradycji *Listów perskich* Monteskiusza.

Kilka informacji na temat *Listów peruwiańskich*: wydane zostały w 1747 roku (w 1752 były wznowione i na tej edycji bazują współczesne ich wydania, między innymi wydawnictwa Flammarion²³). Odniosły ogromny sukces czytelniczy. Miały czterdzieści dwie reedycje do końca wieku. Warto

²² Tytuł francuski brzmi: *Lettres d'une Peruvienne*.

²³ Ostatnie wydanie, które miałam w ręku, pochodzi z 2005 roku i zawdzięczam zapoznanie się z nim Panu Profesorowi Januszowi Rybie. Za owo podzielenie się cennym dla mnie tekstem składam Panu Profesorowi serdeczne podziękowania.

mieć na uwadze, że poprzedziły je *Listy perskie*, które pochodzą z 1721 roku i *Listy portugalskiej zakonnicy* z 1669 roku. W 1749 roku ukazały się *Lettres d'Aza ou d'un Peruvien* napisane przez mało znanego autora Lamarche-Courmont, ale są o tyle ważne, że, jak zaznacza wydawca i autor wstępu do *Listów peruwiańskich* z 2005 roku Thierry Corbeau, są „traktowane niczym jakieś uzupełnienie i dalszy ciąg *Listów peruwiańskich* i natychmiast weszły jako aneks do reedycji tej powieści”²⁴.

Ponieważ fabuła powieści nie jest szerzej znana, podaję ją w dużym skrócie. Bohaterka powieści – Zilia, księżniczka Inków zostaje uprowadzona przez hiszpańskich najeźdźców, następnie odbita przez francuski statek i przymusowo osiedlona we Francji. Tam opiekuje się nią Deterville – kapitan statku i honorowy Francuz, który nie tylko odnajduje zagrabione jej skarby, ale także miejsce pobytu jej ukochanego – Azy. Aza – inkaski książę Słońca, narzeczony Zilii z czasów przed jej porwaniem, mieszka w Hiszpanii, również zmuszony przez tych samych najeźdźców do pobytu na wygnaniu. O ile jednak Zilia pisze listy do nieobecnego ukochanego, nie mając nadziei, że ten je kiedykolwiek otrzyma i przeczyta, a tym samym podtrzymuje swą namiętność i związek z nim, o tyle Aza w Hiszpanii staje się po raz wtóry szczęśliwym narzeczonym i przybywa do Francji tylko po to, aby oddać Zilii zapisane przez nią świadectwa jej miłości do niego i wierności. Zilia rozpacza, ale nie ginie z powodu zdrady i utraty ukochanego. Uczy się pisać i czytać w języku swej nowej ojczyzny. Deterville i jego siostra „obdarowują” ją ekonomiczną niezależnością. Zostaje właścicielką pokaźnej rezydencji. Uzyskuje materialne warunki, aby pisać i czytać – Deterville „wprowadza ją” do biblioteki; „w tej bibliotece – odnotowuje Miller – Zilia nie czyta po prostu, »jak kobieta« [*like a woman*], powieści. Staje się podmiotem wiedzy” (*Subject*, s. 161). Deterville od dawna zakochany w księżniczce wyznaje jej miłość i oświadcza się jej. Oświadczenia zostają odrzucone. Zamiast małżeństwa Zilia wybiera samotność, a Deterville’owi proponuje przyjaźń i intelektualną współpracę.

Wróćmy do „podwójnej intertekstualności” *Listów peruwiańskich* – do eksplikacji przez N.K. Miller niedoczytanego. Na ślad *déjà lu* wskazuje recepcja *Listów peruwiańskich*. Zwykło się je lokować pomiędzy *Listami perskimi* – uosabiającymi „dowcipny standard *philosophe*” – a *Listami portugalskiej zakonnicy* – odsyłającymi do „namiętnej retoryki zakochanej kobiety” (*Subject*, s. 131). O ile jednak Graffigny chętnie sytuowano w pobliżu powieści w listach, która zapisuje historię porzuconej kobiety, o tyle nie chciano jej nadać rangi przynależnej męskiemu filozofowaniu. Miller czyta – doczytuje – *Listy peruwiańskie* jako „feministyczny komentarz z marginesów cha-

²⁴ MADAME DE GRAFFIGNY: *Lettres d'une Peruvienne*. Présentation, notes, chronologie et dossier T. CORBEAU. Paris, Flammarion, 2005, s. 8.

rakterystycznej dla wieku rozumu pasji w podejściu do problemów zwyczajaj, prawa i natury ludzkiego podmiotu" (*Subject*, s. 131), ale także jako „wyzwanie” rzucone oświeceniowym poglądom, dotyczącym tożsamości kobiecej i kobiecego autorstwa (obiekt badań antropologów i etnografów – kobieciej Inny – staje się w jej powieści podmiotem mówiącym). A zatem, wpisuje *Listy peruwiańskie* w dialog ze strategią pisarską Monteskiusza, ale też przedstawia je polemicznie wobec figuracji kobiety prezentowanej w *Listach portugalskiej zakonnicy*. Wskazując na pozytywną dla powieści Graffigny, jako powieści kobiecej, tradycję, wybiera *Księżnę de Clèves* – uważa bowiem w obu kreacjach podobne ustrukturuowanie: „[...] zarówno przez życzenie erotyczne, jak i ambicjonalne” (*Subject*, s. 131).

Wobec *Listów perskich* Monteskiusza Graffigny wykonuje dwa ruchy: przywłaszcza sobie ich retoryczny trop – czyli ironię – i, pozornie, przywłaszcza postawiony przez nie problem tożsamości (rozpoznany przez nią w *Przedmowie do Listów peruwiańskich*). Monteskiusz zadawał słynne pytanie: „jak można być Persem?”. „Co to znaczy być Persem, lub raczej, co to znaczy być Francuzem?” (*Subject*, s. 131–132). Imitując to pytanie filozofa, przywłaszczając je sobie, Graffigny zarazem je przemieszcza.

To pojęcie imitacji, wedle którego oni (Peruwiańczycy) stanowią (i odgrywają) innego dla naszej własnej tożsamości (Francuzów), ucieleśnia zarazem pogląd Luce Irigaray, że stosunek kobiet do języka jest stosunkiem mimetyzmu. Imitacji, ale także, w obrębie jej modelu, subwersyjności przez ponowne przywłaszczenie (*Subject*, s. 133).

Zilia pochodzi z kolonii i dokonany przez Graffigny „wybór kobiecej, skolonizowanej »dzikuski« jako centralnej świadomości jej dzieła niewolny jest od własnych problemów” (*Subject*, s. 133).

O ile spojrzenie kobiecego Innego pozwala Graffigny wypunktować pewną ważną ślepą plamkę w oświeceniowym projekcie zreorganizowania wiedzy – że nie potrafi on uchwycić podmiotowości kobiecej – zarazem zawiera w sobie ryzyko wymazania owej „innej kobiety” przez fakt pisanja z jej pozycji (*Subject*, s. 133).

Mimo wyjścia poza granicę maksymy reprezentującej zbiorową *doxa* („kobieta pisarka odgrywa ponownie w narracji ów stosunek do dyskursu panującego: gra z własną kulturową subordynacją w porządku symbolicznym, replikując siebie w składni jego swojskiej gramatyki” – *Subject*, s. 133), sam proces owej transgresji ponownie wymazuje innego.

Graffigny przywołuje w *Przedmowie* Monteskiusza, a w przypisie *Alzire* Woltera (tekst prezentujący zwyczaje Indian), czyniąc tak ze względu na swój lęk przed publikacją swych listów. Lęk przed wyrokiem publiczności,

która mogła zakwestionować ich oryginalność, ale także – co akcentuje Miller – „lęk, że »oryginalne listy« będą przypominały »powieść«, co należy czytać jako „zakodowane” jej „życzenie ambicjonalne dzieła docenianego ze względu na swą szczególność [...] mimo i z powodu jego późniejszości; skoro pojawia się po Monteskiuszu i Wolterze, choć zarazem wpisane jest za ich udziałem w krzyżującą się refleksję filozoficzną” (*Subject*, s. 133–134).

N.K. Miller, która próbuje uchwycić projekt pisania Graffigny, zestawia jej *Listy...* z praktyką Monteskiusza i z praktyką *Listów portugalskiej zakonnicy*. Te ostatnie były „potrójnie” anonimowe – anonimowa była ich autorka, Marianna, ich adresat i ich tłumacz – a jednak uchodziły za oryginalne. Podobnie nie podejrzewano o fikcyjność *Listów perskich*, choć miały być „kopia” listów napisanych przez Persów i choć ingerował w nie tłumacz (Monteskiusz zachował swą anonimowość).

Jednakże lęk Graffigny pochodzi stąd, że – jak zauważa Miller – łamie ona zastane konwencje. To Zilia jest autorką i zarazem tłumaczką własnych listów. N.K. Miller interesuje szczególnie odpowiedź na pytanie:

Czy działanie „tożsamości” – tej samej ręki – usuwa grę różnicy pomiędzy wcześniej i później z jej historii, między językiem indiańskim i francuskim? (*Subject*, s. 134–135).

Odpowiedź pada szybko:

Przekład staje się metaforą tekstu dla jego własnej dwujęzyczności. Rozumiem przez to, że zanurzona obecność innego, macierzystego języka, na obu poziomach zdania i struktury fabularnej, wskazuje na projekt pisania p r z e z różnicę (*Subject*, s. 135; podkr. – K.K.).

Opanowanie przez Zilię „*materna lingua*” – „oryginału” i „*patrius sermo*” – wersji z „poprawkami” dla wydawnictwa, czyta Miller jako „fantazję wyposażenia kobiety we władzę w XVIII-wiecznym kostiumie” (*Subject*, s. 136).

Owa dwujęzyczność Zilii zostanie wykorzystana przez Graffigny do prezentacji własnego projektu kobiecego autorstwa, kobiecej podmiotowości i tożsamości. W roli wydawcy Graffigny ujmuje „problem tożsamości kobiety jako problem figuracji” (*Subject*, s. 136). A jak się owa tożsamość kobiety odnosi do kobiety piszącej?

Jak można być „*une péruvienne*”, kobietą peruwiańską, kobietą francuską, kobietą, kobietą piszącą? Pisać „jako kobieta”, to pisać w odwróceniu od swojej przedstawionej tożsamości, ale i w dialogu z nią, z sobą jako Innym (*Subject*, s. 136).

A zatem, Graffigny ręką Zilii prowadzi „dialog” i odwraca „przedstawioną tożsamość”, która odwzorowywała model zakochanej zakonniczki – model, który przez krytyków był powszechnie przypisywany powieści – wzorzec porzuconej kobiety z *Heroidów* Owidiusza. I jednocześnie „sytuując kobietę w miejscu obserwatora, kwestionuje *implicite* uniwersalizujący grunt, na którym stoi męski prekursor, którego tekst rozpoczyna antykonwencjonalną literaturę oświecenia” (*Subject*, s. 136). Tekst Graffigny „reinterpretuje krytycznie” oświeceniowy autorytet pisania.

Kombinując z sobą to, co w tym stuleciu było raczej oddzielne, *roman sentimental* oraz *roman philosophique* [...], i umieszczając swój podmiot różnicy w piśmie i mowie – w przeciwieństwie do ceremonii Seraju – daje pewne wyobrażenie [*a figure*] tego, co mogłoby oznaczać kobiece oświecenie. Pisząc jako kobieta, Graffigny tworzy nie tyle pomniejszą powieść, ile mniejszościową literaturę protestu, która żąda koniecznie lektury w kontekście większościowym, protestu przeciwko temu, co nauczyliśmy się postrzegać jako pomniki kultury panującej (*Subject*, s. 136).

Zatem Zilia jako tłumaczka własnych listów może – wedle Miller – stanowić przykładową figurację statusu „krytycznego podmiotu kobiecego”, który „pisząc z »dzikiej strefy«, jest zarazem „wyćwiczony do sporu w przestrzeniach panujących struktur”, a zatem „wytwarza pisanie feministyczne” (*Subject*, s. 137).

4. Węzeł – gwarant sygnatury pisarki

Księżniczka Inków używa węzłów (*quipus* lub *quipos*), aby, wedle swego projektu, przedstawić uczucia, które podziela z Azą, i aby zarazem je uwiecznić dla potomności. Czy jednakże *quipos* mogą zapisywać słowa, mogą przedstawiać historię?

Nawet jeśli założyć, że „odgrywają rolę pisma w stosunku do mowy”? Że poza funkcją buchalteryjną tworzą tradycję przechowywania pamięci kultury inkaskiej, tradycję „transmisji informacji historycznej, przechodzącej z ojca na syna”? (*Subject*, s. 139). Na owe pytania pozytywnie odpowiadał Garcilaso de la Vega – grecki badacz kultury Inków, którego nowe tłumaczenie *L'Histoire des Incas* wyszło we Francji w 1744 roku – skłonny, aby *quipos* uznać za formę przekazu, „o której można by prawie powiedzieć, że jest pisana” (*Subject*, s. 139). Graffigny zauważyła tę nieokreślo-

ność i ambiwalencję pisma węzełkowego u Garcilaso (może zapisać tylko liczby/może zapisać przeszłość).

Czy autorka mogła posłużyć się jakimś innym niż węzeł, bardziej wygodnym „materialnym szczegółem”? Otóż, jeśli chciała inkaską kulturę odróżnić od stereotypów orientalnych – a recenzenci zdawali się nie odróżniać Peru od Persji – to musiała wybrać taki emblemat, który był przez antropologów utożsamiany z kulturą inkaską. „Ten szczegół, jakim jest węzeł, jak będę dowodzić, gwarantuje jej sygnaturę jako jakiejś pisarki feministycznej” (*Subject*, s. 139) – konkluduje Miller.

Wiedząc o roli węzłów w kulturze męskiej, Graffigny próbuje je odnieść do kultury kobiet. Tym bardziej, że w XVIII-wiecznej Francji były „emblematem kobiecej robotki jako próżnowania”. Zdaje się – sugeruje Miller – że autorka akcentowała w nich „złożony status społecznej i kulturowej pracy kobiety” (*Subject*, s. 140).

Miller konfrontuje z sobą zapisy Zilii dotyczące jej marzenia o doskonałej symetrii uczuć pomiędzy nią a Azą, w których Zilia mówi o tym, że zawiązuje węzły – świadectwa swego istnienia – aby jej ukochany, gdy do niego dotrą, zmienił ich uporządkowanie, a tym samym dał jej znak o swoim losie; konfrontuje zatem ową zawężoną „nieoddzielność »ja« od innego” (zapętloną w fabułę projektowaną przez Zilię) z fabułą autorstwa Graffigny. Pomimo że Zilia wskazuje na uniknięcie losu kobiety zapisanego przez patriarchalny porządek: Aza wywiódł ją z ignorancji jej płci, zajęta filozoficznym kształceniem swego umysłu mogła poszukiwać swej tożsamości poza rolą reproduktorki „jego potomstwa” – to i tak

w fabule Graffigny Zilia będzie rozwijała się, przechodząc od miłości, związku i udomowienia, jako przeznaczenia, do symbolicznej „indywidualacji”, dzięki opanowaniu semiotyki kultury. Układ książki artykułuje owo przejście przez uczenie się języków do poetyki własnej produkcji: pisanie dla jej własnej potomności (*Subject*, s. 141–142).

Pismo węzełkowe, rekompensujące nieobecność Azy – dające złudzenie jego obecności i głosu – stanowi dla niej źródło przyjemności: najpierw ma ona charakter instrumentalny, skoro „te węzły przeznaczone są dla Azy, który ma je odczytać w szczęśliwych czasach” (*Subject*, s. 144), następnie, „a nawet pierwotnie – podkreśla Miller – Zilia pisze dla siebie, aby zatrzymać delikatną rozkosz [*volupté délicate*] w sobie” (*Subject*, s. 144). Owa rozkosz – w obu przypadkach związana z *quipos* – styka się z „bolesnym reżymem” nauki pisanie w języku francuskim. I Zilia zapewne zrezygnowałaby z owych trudów, gdyby nie jej przeświadczenie, że przyswojenie sobie języka da jej wstęp w kulturę i wiedzę. Co więcej – Zilia także pragnie w tym celu samotności. Jak eksplikuje Miller, nie jest to życzenie

nazywane wprost: „[...] pewne pragnienie autorstwa [...] może zaistnieć jedynie dzięki przekreśleniu dawnej fabuły tożsamości przez miłość” (*Subject*, s. 145). Również fantazjowanie Zilii, aby „wypisać” (*tracer*) swą miłość do Azy na zróżnicowanych materiałach (metal, ściany, suknie), aby „głosić ją wszystkimi językami” (*Subject*, s. 145), interpretuje Miller jako „pragnienie autorstwa”:

[...] wypisanie swych uczuć *we wszystkich językach* polega nie tylko na wyjściu z intymności epistolarnej [pisma węzełkowego] pod publiczny osąd czytelników, ale na wyjściu poza naturalizowane pisanie relacji epistolarnych w strefę obciążonych poczuciem winy przyjemności publikowania i transmitowania, dysseminacji i translacji (*Subject*, s. 146).

Zilia transformuje zatem pisanie o sobie (pierwotna funkcja *quipos*/powieść sentymentalna/powieść listów miłosnych) w pisanie także o świecie. Stąd nie do końca wydaje się Miller zasadne przeciwstawianie ironicznemu stylowi filozofowania Monteskiusza – patosu Graffigny, właściwego dla *roman sentimental*. Miller skłonna jest lokować styl prezentacji uczuć w *Listach peruwiańskich* pomiędzy *Księżną de Clèves* (klasyczną) i *Nową Heloizą* (preromantyczną).

W *Listach peruwiańskich* dokonuje ona zarazem *przepisania* patosu, poddając rewizji jego ostateczne figury (*Subject*, s. 147).

Pragnienie autorstwa Zilii, „niezależnie od tego, czy pisze węzłami, czy na papierze”, jest związane z Azą – z „fikcją męskiego interlokutora”. Jednakże Graffigny w taki sposób przekształca fabułę, aby Zilia wyszła z „*pisania do*” do pisania”, wyszła z pisania „do innego” i skierowała się „ku przyjemności pisania” rozumianego jako „akt samoreferencji” albo rozumianego jako bezpośrednie „odniesienie jaźni do świata, które nie jest ani uprawnione, ani zapośredniczone przez fikcję jednego męskiego innego” (*Subject*, s. 149). Aby Zilia mogła przejść ową metamorfozę – podmiotu kobiecego i piszącego – musi utracić swój pierwotny obiekt miłości, rozwiązać węzeł tożsamości z Azą. Ale – wedle Miller – zostają także spełnione inne ważne warunki: Zilia uzyskuje materialną niezależność i zostaje „metaforycznie obdarzona tytułem” (otrzymuje dom, włosci), co „zda się jej gwarantować autorytet sygnatury kobiecej wewnątrz powieści” (*Subject*, s. 151). Sygnatura ta jest – według Miller – ściśle powiązana również z przestrzenią domu, która jest przez nią kontrolowana.

Zdradzona przez Azę, odrzuca oświadczyń Deterville’a i poddaje się terapii pisania i czytania. Graffigny dokonuje tym samym istotnych „zerwów” (*breaks*) „z męskimi tradycjami przeznaczenia kobiecego jako miłości lub śmierci. Zajęta biblioteką i badaniem natury, Zilia proponuje jakiś oby-

wający się bez relacji [*nonrelational*] i intelektualny ideał: »przyjemności istnienia« [...]. Przyjemność ta wymaga jedynie świadomej siebie myśli skupionej na własnym istnieniu” (*Subject*, s. 153).

Choć powieść Graffigny miała powodzenie, to przecież ze względu na zakończenie spotkała się z niezadowoleniem czytelników. Mężczyźni domagali się połączenia Azy i Zilii, kobiety Deterville’a i Zilii. Graffigny, pomimo że w 1752 roku ponowiła edycję *Listów...* i dokonała poprawek, dodając „listy na temat społecznych relacji między płciami”, zakończenia nie zmieniła. I chociaż „wycofanie” się jej bohaterki w samotność i pisanie było zgodne z powieścią pamiętnikiem i dyskursem filozoficznym tego czasu, to konsekwentnie czytano *Listy peruwiańskie* jako powieść kobiecą – rodzaj „literatury ucieczki” (*Subject*, s. 154).

Także współcześni czytelnicy i wydawcy (jak Isabelle Landy-Houillon, jedna z dwojga wydawców Flammariona) interpretowali zakończenie książki jako klęskę bohaterki, a samą powieść kojarzyli z „augustiańską szarzyzną Madame de Lafayette” i szarzyzną feministycznego wyboru Graffigny.

Miller przywołuje dwa listy, w których można szukać uzasadnienia wyboru przez Zilię samotności. W jednym – skierowanym do Azy – wypowiada się ona negatywnie na temat instytucji małżeństwa *à la française*. W drugim – dla Miller bardziej istotnym – opowiada Azie swój sen, w którym doświadczyła dwóch sprzecznych uczuć: w jednym wyobrażeniu przedstawiała go sobie jako cierpiącego z powodu jej utraty i, jak pisze, „rozkoszowałam się [*juissais de*] twoją żałobą”, w innym cierpiała z powodu jego bólu. Otóż ten „spadek”, jaki może pozostawić po sobie umarła albo nieobecna kobieta mężczyźnie, owa „ekstazyjna fantazja” zostaje przez Graffigny przekształcona:

[...] wartości seksualne biernego pożądania – notuje Miller – są obrócone w aktywne operacje tekstowe. Pozostała przy życiu w swym spoczynku Zilia spokojnie przekłada swoje *quipos*, poddając własnej kontroli materialny emblemat swojego miejsca w węźle fabuły. Poza przymusami kobiecego rozwiązania Zilia przemieszcza swą opowieść w ramach jakiegoś systemu wymiany, w którym czytelnicy (a nie ojcowie) określają reguły obiegu (*Subject*, s. 155).

Jednakże Miller zwraca uwagę nie tylko na te aspekty, które uwalniają kobietę pisarkę, ale i na te, które wikłają ją w zależność: „[...] jedynie przez pośrednictwo Deterville’a, jak dowiadujemy się z *Przedmowy* do jej tekstu, jej korespondencja dotarła do nas” (*Subject*, s. 156). Obdarowana przez rodzeństwo Deterville’ów Zilia, w przeciwieństwie do Graffigny, co ujawniają niektóre szczegóły powieści (na przykład usuwanie z oryginalnej korespondencji przez Zilię jej figur mowy we własnym przekładzie), nie

ma świadomości „dwuznaczności zawsze zapośredniczonego stosunku kobiety pisarki do narracji patriarchalnej, tego nieobecnego, lecz tym niemniej obecnego modelu obiegu znaczenia i dóbr, książek i pieniędzy” (*Subject*, s. 155). Dlatego bohaterka dziwi się, że wielcy ludzie – za jakich uważa pisarzy – muszą swe myśli sprzedawać jak towary na rynku, aby przeżyć. Jeden z recenzentów powieści napisał komentarz do owego zdziwienia: „[...] gdyby była nieco bardziej sfrancuziała, szczerze podziwiałaby raczej tych, którzy płacą im za nic” (*Subject*, s. 161). Tymczasem „powieściowa Zilia kontroluje właśnie to, co wymyka się kontroli w życiu kobiety” (*Subject*, s. 157). Graffigny napisała tylko jedną powieść: pisanie wymagało samotności – sukces *Listów...*, paradoksalnie, ją jej pozbawił.

5. Jaki podmiot do zmiany?

Do tej pory skupiałam się, podążając za N.K. Miller, głównie na problemie sygnatury i polemice z Barthes’em. Analiza powieści Graffigny eksplowowała kwestie warunków towarzyszących konstytuowaniu się kobiecego podmiotu – podmiotu pisarskiego w literaturze. W tekście napisanym w 1986 roku (ostatnim złożonym do książki): *Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader*, Miller przesuwając akcenty: interesuje ją nadal podmiotowość kobieca, ale głównie jako „formowanie się kobiecych podmiotów krytycznych” (*Subject*, s. 103). A zatem, w centrum uwagi staje teraz pisarka i jej feministyczny czytelnik w relacji z feministyczną teorią i post-strukturalistycznymi koncepcjami na temat pisania i różnicy seksualnej. Od razu można powiedzieć, że wszelkim pomysłom dekonstruowania podmiotowości przeciwstawia Miller – konsekwentnie – swój własny projekt, który zwie „rekonstrukcyjnym”.

Ów rekonstrukcyjny projekt wyłania się w procesie sprawdzania przez Miller różnych perspektyw: feministycznych oraz tych, które wywodzą się z dominujących nurtów krytycznych. A zatem, uaktywniony zostaje ponownie Roland Barthes. Tym razem, co oczywiste ze względu na punkt wyjścia, Miller przygląda się „pod lupą” jego obiegujacej dla krytyki feministycznej tezie, która zamyka *Śmierć autora*: „[...] narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora”²⁵. Jednakże ogłoszenie „narodzin czytelnika

²⁵ R. BARTHES: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 251.

nika" w tej formule, jaką prezentuje Barthes, jest dla Miller nie do przyjęcia z tego samego powodu, dla którego kością niezgody między nimi było „rozproszenie” podmiotowości pisarskiej w tekście. Tak jak Barthes unieważnił pytanie o to, kto pisze, tak też unieważnia pytanie o to, kto czyta. Jego czytelnik jest pozbawiony „historii, biografii, psychologii”. Staje się „przestrzenią i procesem”. „Czytelnik jest tylko »kimś«, *komu* się pisze” (*Subject*, s. 104). W nawiasie Miller umieszcza istotną konkluzję w związku z prezentacją dwóch pozycji krytycznych:

Myślę zarazem, że niepowodzenie jakiegoś skutecznego aliansu krytycznego jest ogólniejszym skutkiem faktu, że stosunki między głównym nurtem feminizmu a praktykami i stanowiskami, które się razem zgrywały pod znakiem dekonstrukcji czy post-strukturalizmu na akademickich scenach USA, nie były stosunkami jakiejś *roboczej* wspólnoty: walki w tych samych bitwach z instytucjami (*Subject*, s. 104).

To stwierdzenie Miller można uznać za implicytną odpowiedź na pytanie Teresy de Lauretis, umieszczone na początku szkicu Miller: czy można feministyczne strategie lektury zastosować do analizy instytucji społecznych?

Otóż Miller, jakby domniemując zakłopotanie czytelnika, stawia kwestię: dlaczego ciągle odwołuje się do Barthes’a, skoro jego pojmowanie tożsamości anihiluje podstawowe dla jej krytycznej feministycznej teorii założenie? Warto posłuchać jej głosu, aby przypomnieć także moją zapowiedź na początku tego rozdziału, mówiącą o trudnej zgodzie pomiędzy „mistrzem” i zbuntowaną „uczennicą”. Okazuje się, że tym, co może łączyć feminizm z Barthes’em, jest głęboko pomyślana, szeroka (kontekstualna) perspektywa projektu francuskiego intelektualisty. Jest jeden powód:

[...] albowiem zainteresowanie Barthesa semiotyką działań literackich i kulturowych – ich przyjemnościami, niebezpieczeństwami, strefami i kodami odniesienia – przecina się tematycznie z pewnym feministycznym akcentowaniem [*emphasis*] konieczności usytuowania, społecznie i symbolicznie, praktyk czytania i pisania. Podobnie jak krytyczka feministyczna, Barthes manewruje na płaszczyznach trudnych stosunków łączących osobiste i polityczne, osobiste i krytyczne, interpersonalne i instytucjonalne (jego seminarium, na przykład) (*Subject*, s. 105).

Jest także inny powód: Barthes wpisał się w pejzaż akademicki Ameryki Północnej. Krytyka feministyczna nie może zatem ani go unieobecnić, ani nie podjąć z nim polemiki. Tym bardziej, że koncepcja zawarta w *Śmierci autora* stała się obiegową już tezą w przestrzeniach uniwersytetu.

N.K. Miller tym razem odczytuje *Przedmowę* Barthes’a do książki *Sade, Fourier, Loyola* (1971), odczytuje, dramatyzując zapowiedź „ucieleśnienia”

czytelnika i zarazem skazania go (tak jak autora) na niebyt: „[...] niczym popioły rozrzucone na wiatr po śmierci”²⁶. Ta lektura Miller ma pewną swoistość, której chciałabym się przez chwilę przyglądać. Swoistość o tyle istotną, że rzutuje ona na rozwój jej wykładu. Chodzi mianowicie o to, że pomimo iż Barthes’owski model tekstu nie zakłada istnienia podmiotu, to jednak jakiś podmiot się w tekście pojawia: „[...] podmiot, który można pokochać – *un sujet à aimer*” (*Subject*, s. 105).

Tym, co mnie tu interesuje, bardziej niż jeszcze inna nazwa, jeszcze jeden kod, jest Barthes’owskie przekonanie o trwałości podmiotu jako obecności w tekście, być może nie kogoś w *jednej* osobie do kochania, ale o z n a k i potrzeby bycia kochanym, a więc trwałości szczególnie ludzkiego (humanistycznego?) pragnienia związku (*Subject*, s. 105–106; podkr. – K.K.).

Jednakże – konkluduje Miller – u Barthes’a „nie wcześniej ów podmiot jest metaforycznie przywrócony ciału przez miłość, niż po tym, jak zostaje figuratywnie rozsypany przez śmierć” (*Subject*, s. 106).

Otóż owa, przypomniana przez Barthes’a (choć teraz z perspektywy czytelnika), decyzja o śmierci podmiotu – wedle Miller – nie dotyczy kobiet. Do poprzednich, już przeze mnie przytaczanych, argumentów Miller dodaje nowe, sięgając tym razem po wsparcie zarówno do wypowiedzi badaczy postmodernizmu, jak i do krytyczek feministycznych.

W *Mapping the Postmodernism* Andreas Huyssen pyta: „Czy to stanowisko [mówiące o] »śmierci podmiotu/autora« nie jest związane przez czyste odwrócenie z tą samą ideologią, która nieodmiennie gloryfikuje artystę jako geniusza, czy to w celach marketingowych, czy niezależnie od przekonania i obyczaju? [...] Czyż post-strukturalizm, tam, gdzie po prostu neguje wszelki podmiot, nie odrzuca szansy podważenia *ideologii podmiotu* (jako męskiego, białego, z klasy średniej), rozwijając alternatywne i odmienne pojęcia podmiotowości?” (*Subject*, s. 106)²⁷.

Czy w sytuacji, w której została obnażona uzurpacja uniwersalności ze strony dawnego (fallogocentrycznego) dyskursu krytycznego, nie pojawia się „nowa *doxa* podmiotowości”, która wcale nie została odcięta od powiązań „z poprzednią formacją”? (*Subject*, s. 107). W sukurs Miller, która zdecydowanie odcina się od „metafizyki lektury” – jak nazywa ów nurt dominujący w krytyce – przychodzi sam Foucault, do którego się od-

²⁶ R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. Przeł. R. Lis. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1996, s. 14.

²⁷ A. HUYSEN: *Mapping the Postmodernism*. „New German Critique” 1984, no. 33 (Fall), s. 44.

wołuje: „»Czy [...] nadając źródłowy charakter pisaniu, nie ujmujemy w kategoriach transcendentálnych z jednej strony – teologicznego uzasadnienia jego świętości [...]?»²⁸” (*Subject*, s. 107).

Cała krytyka feministyczna w USA – dowodzi Miller – przeciwstawiła się bajce o odprawieniu autora na tej zasadzie, że historyjki o tekstualności, które oddają w rozliczeniu uniwersalia – Autora lub Czytelnika – faktycznie artykułują wyraźne i odrębne struktury czegoś, co Gayatri Spivak nazwała męską „kontrolną psychobiografią” (*Subject*, s. 107).

Jednakże Miller nie znajduje ani u Gayatri Spivak, ani u Donny Haraway należytego wsparcia dla swojego „rekonstrukcjonistycznego” projektu kobiecego podmiotu. Tym bardziej, jeśli jej celem jest przemyślenie aktu czytania jako „pewnej polityki” (*Subject*, s. 107). Wedle Spivak (w rekonstrukcji Miller), psychobiografia męskiej podmiotowości wspiera się na „znaturalizowanym akcesie do dominujących form władzy” (*Subject*, s. 107), natomiast „postmodernistyczny podmiot kobiecy” późnego kapitalizmu, czasu alegoryzowanego przez wszechwładzę komputera, wiąże się z „kobiętą kolorową, którą imperializm konstruuje jako dorywczą siłę roboczą, wykonującą technologicznie zaawansowaną pracę dla społeczności wielonarodowej” (*Subject*, s. 107).

Jej stosunek do sieci władzy – objaśnia Miller – najlepiej zrozumieć za pomocą pojęcia „kobiety w obiegu zamkniętym”, które Donna Haraway opisuje jako „sytuację kobiety w świecie [...] głęboko przebudowanym za sprawą relacji społecznych nauki i technologii” (*Subject*, s. 107–108)²⁹.

Zastrzeżenia Miller brzmią klarownie: „Nie jest oczywiste samo przez się, jaką postać miałoby przyjąć świadectwo w obrębie takiej ekonomii” (*Subject*, s. 108).

²⁸ M. FOUCAULT: *Kim jest autor?* Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybrał i oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK et al. Postłowie M.P. MARKOWSKI. Warszawa, Fundacja Aletheia, 1999, s. 203.

²⁹ D. HARAWAY: *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. „*Socialist Review*” 1985 (March–April), no. 15 (2), s. 84–85. Dla Donny Haraway cyborg jest istotą żywą, wolną od historii i kultury. Definiuje go jako: „[...] cybernetyczny organizm, hybrydę maszyny i organizmu, twór społecznej rzeczywistości, jak również twór fikcji”. Projekt Haraway polega na tym, aby wyjść poza binarne opozycje i przeciąć układanie różnic pomiędzy tym, co ludzkie/zwierzęce, zwierzęce/maszynowe, fizyczne/niefizyczne, kobiece/męskie, publiczne/prywatne. Należy jednak zaznaczyć, zgodnie z twierdzeniem samej Haraway, że „cyborg jest tworem świata postgenderowego; nie ma to nic wspólnego z biseksualizmem, preedydypalną symbiozą, niewyalienowaną pracą, albo inną uwodzącą organiczną całością”. Cyborg jest ucieleśnieniem „stałej cząstkowości feministycznych punktów widzenia”.

Miller wykonuje ruch ku Adrienne Rich, poszukując w jej tekście z lat 80.: *Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet* (1983)³⁰, sugestii, które nadałyby lekturze wymiar polityczny. Tym bardziej, że w tym eseju Rich „buduje geopolityczną mapę poetyki genderowej” (*Subject*, s. 110). Włącza kontekst globalny, kwestie etnocentryzmu, „poetykę tożsamości, angażującą się w »inną kobietę«” (*Subject*, s. 110). Jednakże Miller ma w pamięci uwagę Spivak, że wraz z określaniem własnej tożsamości powinna pojawić się świadomość tego, w jaki sposób określam tożsamość innej kobiety i w jaki sposób ta inna kobieta określa moją tożsamość. I dlatego też adaptacja też Rich – chociaż w wielu punktach zbieżnych z jej myśleniem – będzie przez Miller opatrzona rozlicznymi wątpliwościami.

Otóż, wedle Miller, Rich, nawiązując do swego wcześniejszego eseju: *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971), przywołuje dwie figury: dziewczyny i poetki, które funkcjonują rozłącznie („kobieta wysyła poetkę na wygnanie” – kobieta może rozpoznać siebie w obrazach i mitach kultury, ale poetka nie) i które chciałyby postrzegać jako stopione w jedną. Owa przepaść pomiędzy nimi jest bowiem odczuwana przez kobietę poetkę jako przepaść wewnętrzna: jako „fragmentacja”³¹. Ujmując rzecz w kategoriach politycznych, Rich – w 1983 roku – dowodzi, że „owa fragmentacja, zachodząca w obrębie piszącego podmiotu domaga się kontekstu »wspólnoty politycznej«” (*Subject*, s. 109). Ów kontekst pomógłby ją zniwelować. Jednakże przykład, który podaje jako przyczynę odczuwanej fragmentacji, jest inny niż przykład z 1971 roku: dotyczy on świadomości, że „większość niepiśmiennych na świecie to kobiety” (*Subject*, s. 110).

Miller podsumowuje ten moment dowodzenia Rich rozlicznymi wątpliwościami:

Wylania się teraz pytanie: jeśli etyka pisania feministycznego zakłada pisanie dla kobiet, które nie czytają – by doprowadzić ten model do skrajności – czego należałoby wymagać od odpowiedzialnej i odpowiadającej lektury feministycznej?

Pytanie to pozostanie otwarte i będzie mnożyło inne pytania. Czy specyfika teorii feministycznej zakłada lekturę dla innej kobiety? Czyżby to znaczyło czytanie *jako* [as] ta inna kobieta? Z jej miejsca? (*Subject*, s. 110; podkr. – K.K.).

³⁰ A. RICH: *Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet*. In: *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose, 1979–1985*. New York, Norton, 1986.

³¹ Chodzi o przepaść między poetką i kobietą: „[...] dziewczyną, która napisała wiersze, która określiła się, pisząc wiersze, i dziewczyną, która musiała określić się w swym stosunku z mężczyznami”. Ibidem, s. 40.

Ostatnie pytanie Miller wyraźnie nawiązuje do odczytania przez Jonathana Cullera³² formuły Peggy Kamuf z jej słynnego eseju *Writing Like a Woman*. Culler mówi o odraczaniu tożsamości czytającej, wpisaniu jej w proces niezamkniętego powtarzania i odgrywania własnej kobiecej tożsamości („Dla kobiety czytać jako kobieta to nie powtarzać tożsamość i doświadczenie, które jest dane, ale odgrywać rolę, jaką sobie konstruuje w odniesieniu do swej tożsamości jako kobiety, która także jest konstruktem i w ten sposób seria może ciągnąć się dalej: kobieta czytająca jako kobieta czytająca jako kobieta”³³). Więcej na ten temat piszę w rozdziale siódmym: *Lektury*.

Czy tego rodzaju stwierdzenie – pyta dalej Miller – przywraca uniwersalność lub wzajemną wymienialność kobiet pod nazwą kobiety, a w konsekwencji, jak wyłożyła to na konferencji w Pembroke Denise Riley, „wymieszanie się [*collapse*] różnych czasowości »kobiet«, które objaśnia ona jako „niegotowe jeszcze historie różnych formacji, różnych kategorii »kobiet« [widziane] od strony polityki”? (*Subject*, s. 110–111).

N.K. Miller – wierna strukturalistycznym założeniom i pamiętając o wątpliwościach G. Spivak – radzi „starannie przemyśleć te skutki lektury, jakie wywodzą się z poetyki przeźroczystości”, tym bardziej, gdy odwołuje się ona do autorytetu „konkretnego, jednostkowego doświadczenia” (*Subject*, s. 111) i gdy zmierza do zniwelowania „przepaści” i scalania „fragmentów”. Niepokój Miller wzbudza także fakt, że ów „aktywny/aktywistyczny model lektury” zaproponowany przez Rich (która po przeczytaniu antologii współczesnych poetek kubańskich wybrała się w podróż do Nikaragui, czego efektem był właśnie jej esej *Blood, Bread, and Poetry...*) może stać się rodzajem „estetyki nakazowej – jakiegoś »politycznie poprawnego« programu reprezentacji” (*Subject*, s. 111).

Otóż, w dość nieoczekiwany sposób, „przeciwko tej z konieczności utopijnej retoryce sztuki n i e w y a l i e n o w a n e j, którą Rich wyczytuje u poetek kubańskich (»potwierdzenie organicznego stosunku między poezją a transformacją społeczną«)” (*Subject*, s. 111; podkr. – K.K.), Miller ustawia Barthes’a. Barthes’a, który akcentując *écriture*, zawieszając jego *signifié*, jednocześnie postrzega „społeczne oddziaływanie tekstu” w jego sposobie produkowania, nie zaś w transmitowanych przez niego komunikatach. Barthes’a, który sugeruje, że dominującą ideologię (a każda wypowiedź jest w nią uwikłana) – odziedziczony tekst kultury – można remontowywać tylko od wewnątrz, kradnąc jej „język” i lokując go w nowych konfiguracjach.

³² J. CULLER: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.

³³ Ibidem, s. 64.

Rozsianie i fragmentacja, kradzież mowy i podważenie stereotypu kuszą Barthes'a jako krytyczne style pożądania i dekonstrukcji, ruptury i protestu (*Subject*, s. 111).

Dokładnie zatem wraz z Barthes'em Miller wprowadza pojęcie fragmentacji tożsamości i rozproszenia tekstu, które Rich zamierzała wyeliminować. Ale także separuje się od tezy Rich, mówiącej o „niewyalienowanej sztuce”.

Barthes'owski projekt intertekstualności został wsparty w praktyce przez Hélène Cixous, Luce Irigaray i Monique Wittig. W tej wybranej przez nie „pozycji” wewnątrz tekstu – pozycji subwersywnej, atakującej, która jest też przeciwieństwem pewną „formą negocjacji w obrębie dominującego tekstu społecznego” (*Subject*, s. 112) – Miller widzi „przymus polityczny”, a zatem aktualny, choć z założenia lokalny, kierunek uprawiania – jak to nazywa – „i n t e r t e k s t u a l n o ś c i p o l i t y c z n e j” (*Subject*, s. 112; podkr. – K.K.).

Uporawszy się z szerzej postawioną kwestią kobiecego podmiotu w teorii feministycznej, Miller przechodzi do pytania „węższego”:

Co to znaczy czytać i pisać jako kobieta wewnątrz instytucji autoryzujących i regulujących większość lektur i pisanie na uniwersytecie? (*Subject*, s. 112).

Badaczka wychodzi od eksplikacji wielokroć w feministycznych analizach przywoływanej sceny z powieści Charlotte Brontë *Villette*, w której bohaterka, Lucy Snowe, poddana jest egzaminowi. Dwaj profesorowie przekonani, że praca pisemna przedłożona przez Lucy została wytworzona przez ich, zaprzyjaźnionego z nią, kolegę, postanawiają dociec „prawdy”. Ta scena obrazuje – wedle Miller – „władzę instytucji”, która modeluje kobiece doświadczenie. Lucy najpierw zмага się ze stresem i milczy. Zmuszona jednak do pisania, opracowuje zadany temat: „Ludzka sprawiedliwość”. Opracowuje go natomiast po swojemu, w szczególny sposób. Sprawiedliwość w jej ujęciu uosobiona zostaje – wbrew uniwersalnym przedstawieniom, wbrew ich abstrakcjom – w postaci czerwonej damy z rękami na biodrach, od której uszu odbijają się nieusłyszane apele potrzebujących wsparcia dzieci i żebraków, znajdującej pociechę w fajeczce i butelce.

„Pisząc »jako kobieta« – komentuje Miller – Lucy Snowe udomawia publiczną alegorię ludzkiej sprawiedliwości” (*Subject*, s. 113). Ta scena może być odczytana jako „parabola [...] warunków produkcji autorstwa kobiecego (lub praktyki krytyki feministycznej)” (*Subject*, s. 113), ale także sugeruje pytanie o „stosunek kobiet do arbitralności autorytetu męskiego, do podstaw ich władzy i ich praw” (*Subject*, s. 114). Lucy dystansuje się wobec „arbitralności autorytetu męskiego”, odwołując się do ironii. I ów „po-

dwójny dyskurs" wydaje się Nancy K. Miller godny zalecenia dla krytyki feministycznej i jej strategii krytycznej pod warunkiem, że będzie on w pełni samoświadomym działaniem.

Z perspektywy 1986 roku Miller ocenia odniesione korzyści i straty poniesione przez krytykę feministyczną w akademii. Z jednej strony męski establishment nie zrezygnował z roszczeń do mówienia w imieniu tego, co uniwersalne. Z drugiej strony same krytyczki feministyczne wytraciły impet, z jakim działały w latach 70. Pomimo że powstały *women's studies*, feministyczne programy studiów itd., Miller wskazuje na dwie oddziałujące na krytykę feministyczną blokady: po pierwsze, kluczowe dla krytyki lat 70. słowo „doświadczenie” spowodowało nierozwiązywalną trudność, kiedy chciano je wmontować w dyskurs teoretyczny, jednocześnie wystrzegając się etykiety esencjalizmu (zob. rozdział siódmy: *Lektury*); po drugie, badania nad „podmiotowościami post-genderowymi” (*post gendered subjectivities*) stanowiły rodzaj hamującej krytyczki „autocenzury”. A zatem – w ramach opisanej sytuacji instytucji: jej obojętności na kwestie kobiet i postrzegania podmiotu kobiecego „poza różnicą” – pyta Miller: „[...] na jakich podstawach możemy przemodelować relacje podmiotów kobiecych do społecznego tekstu?” (*Subject*, s. 116).

Miller omija spektrum zarysowanych odpowiedzi, które sprowadzają się do radykalnych posunięć: odrzucić „męskich profesorów” i ich krytyczne modele. W zamian proponuje – wzorem swej bohaterki Lucy – „dodać” do „»kobiecego stroju« *signifiants* męskości” (Lucy nie chciała w przedstawieniu szkolnym grać roli mężczyzny w męskim ubraniu), albowiem jest przekonana, że „skuteczność przyszłej interwencji feministycznej domaga się ironicznej manipulacji semiotyką przedstawienia” (*Subject*, s. 116).

Odpowiedź na pytanie o podmiot kobiecy w instytucji zarysowuje się w odwołaniu do jeszcze jednej sceny z *Villette*. Na pytanie Ginevry: „Kim pani jest?”, Lucy odpowiada z pewnym rodzajem przekomarzania się, powtarzając, jakby pytając sama siebie: „Kim jestem naprawdę?”, „Może postacią w przebraniu?”, w końcu próbuje modelować siebie na „podmiot w procesie”, kształtowany przez instytucje („*institutional inscription*”): najpierw była opiekunką starej damy, potem guwernantką, obecnie jest nauczycielką. Ginevra nie chce zgodzić się na tak widoczny, „powierzchniowy” tryb określania przez interlokutorkę swej tożsamości. I w pewnym sensie ma rację. Także Miller, akcentując „radykalne osiągnięcie Brontë”, nie chce powiedzieć, że tożsamość Lucy daje się sprowadzić do „historii jej pracy”. Jednakże pytająca domaga się wyraźnej odpowiedzi Lucy, odpowiada, jak domniemuje Miller, danej w społecznym kodzie, zgodnej ze „społecznym językiem”: domaga się od niej „jakiegoś nazwiska, jakiegoś rodowodu” (*Subject*, s. 117). Tymczasem – konkluduje Miller – „w jakiś namacalny i kłopotliwy sposób, Lucy, podobnie jak podmiot Lacanowski,

który antycypuje, tkwi również gdzieś w »polu mowy«, która konstytuuje jej inność wobec siebie samej” (*Subject*, s. 117).

A zatem, formułując odpowiedź na pytanie, jaki podmiot powinien ulec zmianie, w dość nieoczekiwany sposób Miller wskazuje na podmiot kartezyński. Podmiot, który wie, kim jest i kim jest inny. Podmiot, który rości sobie prawo do autorytatywnego ustanawiania definicji kobiety. Podmiot, który mówi z pozycji uniwersalnej. Podmiot o określonej, z góry danej tożsamości kobiety. Podmiot, który wierzy, że może, wychodząc od „ja”, gładko przechodzić do „my”. Ten, który sądzi, że nie jest uwikłany w język, że kontroluje swoje „ja” i swoją wypowiedź.

„Chciałabym zasugerować, zmierzając do zamknięcia, że każda definicja piszącego podmiotu kobiecego, nieuniwersalizująca go jako Kobiety, którą usiłujemy teraz ująć teoretycznie [*theorize*], musi zawierać w sobie dwuznaczności Lucy Snowe: w pracy, w mowie. Jest to pewien proces, w którym rozpoznane zostaje to, co Elizabeth Weed³⁴ opisuje jako »nie-możliwą [...] relację kobiet do Kobiety«, i uświadamiane są nasze trwałe sprzeczności, luka i (może permanentny) wewnętrzny rozdział, który ze zbiorowej tożsamości czyni zawsze tylko horyzont, wszelako konieczny horyzont” (*Subject*, s. 117).

A zatem, można odczytać w wypowiedziach Nancy K. Miller apel o pojedynczość kobiety (jak w projekcie i apelu Kristevej z lat 70.), o zgodę na jej „fragmentację”, z którą „możemy jednak, jako czytelniczki feministyczne, współdziałać i którą możemy się posługiwać” (*Subject*, s. 117).

W finale swego eseju Miller, zbliżając się do stanowiska post-strukturalistycznego, przywołuje wypowiedź Juliet Mitchell, która ją zaraz od tego stanowiska oddala. W artykule *Femininity, Narrative, and Psychoanalysis* (1982)³⁵, po rozpatrzeniu propozycji Julii Kristevej, Mitchell stawia własne pytanie o tożsamość odpowiadającą takiemu projektowi teoretycznemu (semiotyczne, podmiot w procesie). Kristevej podmiot w procesie okazuje się nierozpoznanym przez samego siebie „stawaniem się”. Stawaniem się czego? – pyta Mitchell. I odpowiada:

Nie myślę, że mogłybyśmy żyć jako podmioty ludzkie bez swego rodzaju udziału w historii; dla nas jest to głównie historia bycia mężczyzną lub kobietą w kapitalizmie burżuazyjnym. Dekonstruując tę historię, możemy tylko skonstruować inną historię. Czym więc jesteśmy w procesie stawania się? (*Subject*, s. 117).

³⁴ E. WEED: *A Man's Place*. In: *Men in Feminism*. Eds. A. JARDINE, P. SMITH. New York–London, Methuen, 1987, s. 74.

³⁵ J. MITCHELL: *Femininity, Narrative, and Psychoanalysis*. In: *Women: The Longest Revolution*. New York, Pantheon, 1984.

Miller próbuje na to pytanie odpowiedzieć po swojemu: „[...] skoro to jest mój esej, a nie jej, poczułam, że ważne jest, aby zaryzykować jakąś odpowiedź” (*Subject*, s. 117). Najpierw mówi, że „stajemy się kobietami”, ostatecznie przystaje na wersję: „[...] mam nadzieję, że stajemy się feministkami”.

W obu tych zdaniach jednak – zaznacza Miller – wyrażona przeze mnie nadzieja na przyszłość kobiecą jest pragnieniem *tego wszystkiego, czego nie wiemy* na temat tego, co miałyby znaczyć bycie kobietą poza zawsze już gotową tożsamością Kobiet, z jaką tylko możemy walczyć; nadzieja na jakieś negocjacje, które by wytworzyły poprzez *feminizm nowy „społeczny podmiot”*, jak to wypowiada Teresa de Lauretis w *Alice Doesn’t*³⁶, a jakie ja przedstawiłam tutaj jako pracę kobiecych podmiotów krytycznych (*Subject*, s. 118; podkr. – K.K.).

Finał tego tekstu z 1986 roku mówi o „nadziei”.

6. „Krytyka osobista” *Getting Personal* *Feminist and Other Autobiographical Acts* (1991), *But Enough About Me. Why We Read* *Other People’s Lives* (2002)

W 1991 roku w *Getting Personal...* – zbiorze różnorodnych dyskursów: od analitycznych, rozpatrujących krytykę feministyczną roku 1986, do osobistych wspomnień-wyznań dotyczących matki (*Teaching Autobiography. Coda: Loehmann’s, Or, Shopping with My Mother*) i czasu opieki nad chorym ojcem (*My Father’s Penis*) – owa nadzieja, jakkolwiek z mniejszą intensywnością, jest ciągle obecna. I ściśle wiąże się z projektem *personal criticism*. Oczywiście, pojawia się pytanie: w jaki sposób w kulturowej przestrzeni lat 90., w której badaczka diagnozuje coraz mniej działania wspólnotowego, także w obszarze feminizmu, kiedy akcentuje się indywidualizm (wy-

³⁶ T. de LAURETIS: *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

rażny również w Barthes'owskich lekturach, uaktywniających cielesność czytelnika), w jaki sposób w owej przestrzeni, wychodząc od celebracji (autobiograficznego) „ja” pisarskiego, stworzyć „konieczny warunek wymiany z innym ograniczonym innym”, aby „w kontrakcie, jaki proponuje to pisanie i czytanie, można było zobaczyć szansę jakiegoś żywo od nowa negocjowanego społecznienia” (*Getting*, s. XIV)? A zatem, jak sugeruje ostatni cytat, *personal criticism* wpisane jest w pewną rolę, a nawet misję, skoro ma być swoistą receptą na odnowienie refleksji w krytyce feministycznej i równocześnie ma reaktywować „afirmatywny, społeczny” feminizm lat 70. To ważny moment i warto od razu zaznaczyć, na czym jego ważność polega: nie chodzi bowiem w *personal criticism* o to, aby zapisywać wewnętrzne doznania, aby je prezentować czytelnikowi z przyjemnością i determinacją ekshibicjonisty, ale o to, aby to, co polityczne, teoretyczne, „spotkało się”, przenieć, z perspektywą osobistą. I Miller konsekwentnie w obu swych książkach (*Getting Personal...* i *But Enough About Me...*) próbuje zapisać ścisłą więź, wzajemne uwarunkowania, pomiędzy swym biogramem indywidualnym, profesjonalnym a społecznym – przemianami w ideologii społecznej i w ruchu feministycznym.

Pojęcie *personal criticism* – tak jak objaśnia je Miller w *Getting Personal...* –

implikuje jawnie autobiograficzne widowisko [*performance*] w obrębie aktu krytyki. Faktycznie, to, że krytyka staje się osobista [*getting personal in criticism*], zwykle obejmuje jakiś zamierzony ruch ku samoprzedstawieniu [*self-figuration*], pomimo że stopień i forma samoujawnienia [*auto-disclosure*] oczywiście szeroko się różnią (*Getting*, s. 1).

Owa definicja Miller jest szerszym ujęciem kategorii „osobistego [*personal*]” niż w prezentacji autorstwa Mary Ann Caws (*Women of Bloomsbury...*, 1990)³⁷, która podkreślała głównie „zmieszanie się tekstu z krytykiem i odznaczanie się tej interakcji w perspektywie narracyjnej [*voice*], tonie i postawie” (*Getting*, s. 26). Naciskając na „perspektywę narracyjną i subiektywność” podmiotu piszącego, Mary Ann Caws nie uznawała za konieczne – tak jak Miller – aby ów podmiot ujawniał się w „autobiograficznej autoreprezentacji [*self-representation*]” (*Getting*, s. 1). Miller natomiast włącza w obręb swego pojęcia najróżniejsze formy „stylu i tonu” wypowiedzi (według projektu Caws), jak też zniuansowane sposoby „autoprezentacji”: od osobistych anegdot, wyznań, narracyjnych wstawek z życia codziennego, które mają naruszyć konwencjonalny kontekst pisania, po autoprezentacje

³⁷ M.A. CAWS: *Women of Bloomsbury: Virginia, Vanessa, and Carrington*. New York–London, Routledge, 1990. Duży wpływ wywarła przedmowa autorki: *Personal Criticism: A Matter of Choice*.

tożsamą z „polityczną reprezentatywnością” – mówienia w imieniu kobiet i do kobiet (kolorowych, lesbijek), w imieniu kobiet do mężczyzn i do innych społeczności (Trzeciego Świata).

Za swoisty manifest *personal criticism* uznaje Miller esej Jane Tompkins *Me and My Shadow* (1987)³⁸. Pomimo że – jak twierdzi – sprawia on jej „teoretyczne trudności” i pomimo że Tompkins oddziela osobiste pisanie od pisania teoretycznego (sądząc, że teoria „represjonuje uczucia” – *Getting*, s. 5), a zatem, pomimo tego, że artykułuje ona w końcu pogląd przeciwny do głoszonego przez Miller.

Wedle mnie – wyjaśnia Miller – argument za pisanem osobistym pociąga za sobą jakieś odzyskiwanie teorii: zwracając teorię z powrotem ku niej samej (*Getting*, s. 5).

Jednakże, określając różnicę swojego stanowiska wobec stanowiska Tompkins, Miller czyni to w imię szerszego projektu, aby w ogóle zaprzestać „odcinania »życia prywatnego« i tego, co »czysto osobiste«, od konwencjonalnego dyskursu akademickiego” (*Getting*, s. 5). Czyni to, równocześnie odżegnując się od zarzutów, które zostały postawione głównie przez Gerarda Mac Leana³⁹ w polemice z Tompkins, mówiących o tym, że wszelkie uobecnianie osoby, odwołujące się do retoryki obecności, cofa feministyczny dyskurs do fazy naiwnej, przedteoretycznej, tym samym oddając go w niewolę patriarchalnej reprezentacji, która spycha kobiety na margines. Miller odwraca ostrze tych zarzutów, argumentując, że to nie reprezentacja represjonuje kobiety, ale represjonuje je hierarchia ustalona przez ów dwudzielny dyskurs, która nobilituje to, co publiczne, i poniża to, co prywatne.

Miller interesuje to, co dzieje się z autorytetem pisarza/pisania z chwilą wtargnięcia prywatnego, osobistego w dyskurs publiczny. Jaka jest funkcja tej „osobistej perspektywy narracyjnej” (*personal voice*)? Tompkins akcentowała, że dzięki niej czytający „wchodzi w jakieś osobiste stosunki z autorem” (*Getting*, s. 6). Natomiast Miller przesuwając akcenty, wskazując, że „zapis fizycznego szczegółu” w eseju Tompkins pozwala jej „zreprodukcować portret piszącej – podobnej do mnie: i w tym sensie »takiej jak ja, jako osoba«” (*Getting*, s. 6). Ale czy chodzi o „osobę”?

Ów „fizyczny szczegół” dotyczy drobnego wtrącenia Tompkins, mówiącego o konieczności przerywania pisania i pójsia do ubikacji. Wtrącenia, które wywołało odruchy zażenowania wśród seminarzystek Miller: jed-

³⁸ J. TOMPKINS: *Me and My Shadow*. In: *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism*. Ed. L. KAUFFMAN. New York, Basil Blackwell, 1989.

³⁹ G. MAC LEAN: *Citing the Subject*. In: *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism...*

ne uznały je za stereotyp deprecjonujący kobiety (sprowadzający je do cielesności), inne odmówiły mu prawa do reprezentowania tego, co subiektywne, osobiste, wyznając, że woląby coś przeczytać na temat męża Tompkins – Stanleya Fisha. Okazało się, że pojawiła się kwestia: czy to pisarz, czy czytelnik uznaje, że coś jest albo nie jest osobiste? Ale także kwestia autorytetu mówiącego w ramach akademickiego dyskursu. Czy pozycja nauczyciela akademickiego nie zostaje, z chwilą odwołania do tego, co w nim osobiste, zdyskredytowana? Czy ów *passus* Tompkins dotyczy „warunków autorytetu krytycznego” (*Getting*, s. 7)? „Czy to, co Barthes w *Krytyce i prawdzie* (1966) określił jako nową »krytyczną wiarygodność«, może uzasadnić wtargnięcie o ubikacji?” (*Getting*, s. 7).

Miller sięga po wypowiedzi z *Krytyki i prawdy*, w których Barthes, broniąc nowej krytyki, „burzy różnicę między krytykiem i czytelnikiem, czytelnikiem i pisarzem” (*Getting*, s. 8)⁴⁰, i po lekturę przekształceń w teoretyzowaniu Barthes’a, przedstawioną przez Jane Gallop⁴¹. Spostrzeżenia Gallop okazują się użyteczne dla wykładu Miller, podkreślają bowiem, że ów późny Barthes – „bardziej subiektywny i cielesny” – utorował drogę dla *personal criticism*.

Pisanie Barthes’a autoryzowało – chcąc nie chcąc – różnorodność form krytycznej autofikcji [*self-fabrication*] (*Getting*, s. 9).

Choć on sam był polemiczny wobec osoby, skłonny widzieć ją jako „puasty podmiot mowy” (*Getting*, s. 9).

Barthes wymodelował możliwość *personal criticism* przez swoją własną niezwykle wyrafinowaną manipulację teoretycznym dyskursem, który nie tylko uczynił widocznymi ślady piszącego ciała, ale narzucił obyczaje jakiegś mocno ubiograficznionej – ubiograficznionej [*biographized – biographemized*] – osobowości retorycznej (*Getting*, s. 9).

Wracamy do pytania o przyjemność czytania i odreagowanie jej w postaci pisania. Miller niedwuznacznie sugeruje, odwołując się tym razem do eseju Barbary Christian *The Race for Theory*⁴², że przyjemność rodzi się ze

⁴⁰ „Przejsz od lektury do krytyki znaczy zmienić swe pragnienie, pragnąć już nie dzieła, lecz własnego języka. Tym samym jednak – przywrócić dzieło temu pragnieniu, z którego powstało. Tak oto słowo oplata się wokół książki; czytać, pisać: cała literatura to przejście od jednego do drugiego z tych pragnień”. R. BARTHES: *Krytyka i prawda*. Przeł. W. BŁOŃSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1972, s. 137.

⁴¹ J. GALLOP: *Thinking Through the Body*. New York, Columbia University Press, 1988.

⁴² B. CHRISTIAN: *The Race for Theory*. In: *Gender and Theory: Dialogues on Feminist Criticism...*

spotkania z obrazem, wyobrażeniem pisarza zamieszkującym w ciele. Spotkania, w którym bierze udział równie ucieleśniony czytelnik. Miller jednakże nie może dzielić argumentów Tompkins i Christian, które nie przewidują negocjacji pomiędzy tymi dwiema pozycjami: albo ciało, albo umysł; albo proces, albo teoria; albo feminizm, albo post-strukturalizm. Czyli: albo ucieleśnienie, subiektywność, albo powrót do teoretycznej abstrakcji, do „metafizycznego języka”, w którym dominujący krytycy przekonują, że „produkują tekst bezcieleśnie jak anioły” (*Getting*, s. 11)⁴³. Inaczej ujmuje swoje miejsce wobec tych dwóch pozycji Gallop. Usytuowanie po jednej ze stron nie blokuje jej dostępu do drugiej. Osobiste fragmenty dorzucone do dyskursu profesjonalnego spełniają dla niej funkcję „myślenia przez autobiografię”: „[...] łańcuch asocjacji, przez który przebiegam w mojej lekturze – wyznaje Gallop – przechodzi przez rzeczy, które mi się zdarzyły” (*Getting*, s. 11)⁴⁴.

Dla Gallop – komentuje Miller – to „przejście pomiędzy teorią a opowieścią życiową jest ubite przez [...] amerykański feminizm i francuski post-strukturalizm” (s. 5); przez pisarstwo Adrienne Rich i Rolanda Barthes’a (*Getting*, s. 11).

W konkluzji – w efekcie czytania wypowiedzi Tompkins i Christian – Miller stwierdza, że zarówno rozumienie tego, co sprawia nam przyjemność, jak i tego, co jest osobiste, przebiega przez różnicę seksualną – przez różnice genderowe.

Podczas gdy Tompkins skupiła się na sporządzeniu listy różnych formacji krytyki literackiej w USA, od lat 50. do lat 90. (Nowa Krytyka, strukturalizm, dekonstrukcja, Nowy Historyzm), krytyki, która „skutecznie dążyła do faworyzowania autorytetu tego, co bezosobowe” (*Getting*, s. 15), Miller stawia przed sobą i krytyką feministyczną zadanie trudniejsze: „[...] zrozumieć te wysoce emocjonalne sposoby zarazem współlistnienia i wzajemnej walki owego osobistego i bezosobowego trybu dyskursu krytycznego, w łonie feminizmu oraz między feminizmem a krytyką dominującą” (*Getting*, s. 14).

Miller wychodzi od „osobistego doświadczenia”, pojęcia, które od lat 70. stanowiło kluczową kategorię w krytyce feministycznej. Owo „doświadczenie osobiste”, lokujące się w bezustannej opozycji wobec dominujących dyskursów krytycznych, było, co prawda, „kategorią myślenia” ta-

⁴³ Są to słowa z innego eseju B. CHRISTIAN: *But What Do We Think We're Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History*. In: *Changing Our Own Words: Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*. Ed. Ch.A. WALL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1989, s. 230.

⁴⁴ J. GALLOP: *Thinking Through the Body...*, s. 4.

kich badaczek, jak: Kate Millett, Ellen Moers, Sandra Gilbert i Susan Gubar, Elaine Showalter, Annette Kolodny i Judith Fetterley, ale nie wpłynęło na kształt ich pisania, gdyż „kategorią analityczną” pozostał dla nich *gender* (*Getting*, s. 14). Przełom nastąpił dopiero w latach 80., w obliczu wzrostu „samoświadomej depersonalizacji” idącej w parze z „konstrukcją i rozpoznaniem feministycznej teorii jako korpusu wiedzy”, co Miller określa jako „szał »teorii«” (*Getting*, s. 14). Wówczas to pojawiło się eksperymentowanie autobiograficzne⁴⁵. Ten rodzaj pisania łączył głosy polemiczne, polityczne, anegdoty (wytworzał efekt pożądaný przez Tompkins: „intensywności osobistego głosu”), ale, co ważne dla Miller, zmierzał do ukonstytuowania się „nowego gatunku literackiego” – „pisania okolicznościowego” (na konferencje, w biuletynach feministycznych), był także swoistym sprawozdaniem z feministycznego nauczania i „włamywał się” w monolog „autoryzowanego dyskursu” akademickiego (*Getting*, s. 15).

Miller sięga po esej Barbary Johnson *Deconstruction, Feminism, and Pedagogy*⁴⁶, aby się przyjrzeć, w jaki sposób jego autorka rozpatruje – w polemice z dekonstrukcją Paula de Mana – możliwość

jakiegoś ruchu, który by odwrócił ową depersonalizację, zradykalizowaną przez de Mana, i wprowadził na nowo to, co osobiste [*personal*], lub co najmniej sytuacyjne [*positional*], jako sposób na rozproszenie [*disseminating*] autorytetu i rozbiórkę [*decomposing*] fałszywej uniwersalności znaczeń zinstytucjonalizowanych patriarchalnie (*Getting*, s. 15)⁴⁷.

Taki „ruch” wszakże napotyka przeszkodę:

Nie tylko zmierzano do wykluczenia doświadczenia osobistego z dyskursu wiedzy, ale sam obszar osobistego został zakodowany jako kobiecy i z tego powodu zdewaluowany (*Getting*, s. 15)⁴⁸.

Mamy zatem odpersonalizowanie dekonstrukcji i spersonalizowanie feminizmu. Johnson dekonstruuje te opozycje, pokazując, że każda z nich nawiedzana jest przez swojego innego: innym dekonstrukcji jest kobiece i osobiste, innym feminizmu – bezosobowe i męskie. To samo dotyczy „doświadczenia”: „postrzega ona narracje osobiste, dowartościowujące, w za-

⁴⁵ Można sądzić, że to „eksperymentowanie autobiograficzne” tkwi u początków krytyki feministycznej: *Sexual Politics* Kate Millett znakomicie mieściłaby się w definicji *personal criticism* Mary Ann Caws. Osobisty ton, głos, rytm zdania, szczególność retoryki, nasączały jej dyskurs, czyniąc go odległym od obiektywizującego dyskursu akademickiego.

⁴⁶ B. JOHNSON: *Deconstruction, Feminism, and Pedagogy*. In: EADEM: *A World of Difference*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

⁴⁷ Ibidem, s. 43.

⁴⁸ Ibidem, s. 44.

mierzeniu, kobiece doświadczenie, jako skłonność ku abstrakcji i jakiemuś ponownemu odpersonalizowaniu poprzez »my kobiety«: czyż wszystkie kobiety dzielają jakąś jednostkową personalną narrację?”. Mamy tu więc „bliźniacze zagrożenia ze strony depersonalizacji i esencjalizmu” (*Getting*, s. 16). Można je wytłumaczyć sytuacją lat 70.: „podnieceniem, jakie wywołuje sama idea wspólnoty” (*Getting*, s. 16).

Johnson traktuje synonimicznie, a w każdym razie wymiennie, pojęcie „osobistego” i „sytuacyjnego”. Miller próbuje wyartykułować bardziej złożone relacje pomiędzy osobistym i sytuacyjnym, odwołując się do eseju Mac Leana. Ów esej pozwala jej także, przy okazji, zabrać głos na temat mężczyzny w feminizmie. Mac Lean wykonuje dwa gesty: przywołuje frazę Adrienne Rich, że „każda myśl rezyduje w jakimś ciele”, i „przepuszcza” – jak przekonuje Miller – projekt Tompkins przez Marksa i Derridę, niwelując jej pojęcia „osoby, perspektywy narracyjnej [*voice*], kobiety” (*Getting*, s. 18)⁴⁹. Siebie natomiast identyfikuje w taki oto sposób: „biały, heteroseksualny mężczyzna z pierwszego świata, piszący na temat feminizmu” (*Getting*, s. 18). Miller zestawia ową samoidentyfikację z własną rekonstrukcją jego „portretu”. Chodzi o to, że Mac Lean sytuuje się w uprzywilejowanej pozycji jako nauczyciel akademicki. O swoich pedagogicznych praktykach pisze:

W klasie flirtuję świadomie i niezmiennie. [...] Ucząc w Ameryce Północnej, wiele korzystam ze swojego uprzywilejowanego (angielskiego) akcentu: mogę naśladować głosy z Monty Pythona. Ciało też mi pomaga: wysoki na ponad 6 stóp, chudy, giętki w nadgarstkach, ale zdolny do żywej gestykulacji. Będąc mężczyzną, z takim głosem [*voice*] i z takim ciałem, łatwo się gra między tonem farsowym i poważnym (*Getting*, s. 18–19)⁵⁰.

Miller podkreśla fakt instrumentalizacji studentek:

Co mogłoby – pyta – uczynić kobiety mniej poważnymi niż ponowne sytuowanie ich (nas) jako publiczności wobec rozgrywającej się przed nimi najbardziej konwencjonalnej heteroseksualności? (*Getting*, s. 19).

Wygląda na to, że – wedle Miller – choć teoretycznie tego nie chce, Mac Lean powołuje się przeciw na swe „auktorialne ciało” i na swą „oso-

⁴⁹ „Tym, co, jak mniemam, Tompkins ma na myśli, jest nie tyle powrót »osoby« spoza na nowo uprawnionej do »głosu« [perspektywy narracyjnej: *voice*] »kobiety« – choć równie dobrze dałoby się ją w ten sposób czytać – ile przemieszczenie autorytetu tekstu przez suplement piszącego”. G. MAC LEAN: *Citing the Subject...*, s. 142.

⁵⁰ Ibidem, s. 149.

bę” (co zarzucał Tompkins), jakby „osobiście nie mógł umknąć tej sytuacji”, uwolnić się od swego rodzaju „molestowania seksualnego” (o czym myślała Rich w tekście, z którego pochodzi cytowana przez niego fraza).

Myślę, że problem polega tutaj na tym, że Mac Lean osobiście [*personal*] nie może umknąć temu, co sytuacyjne [*positional*]: idiosynkratyczne biografemy akcentu i wzrostu pozostawiają bez uszczerbku strukturalne cechy polityki seksualnej w sali wykładowej (*Getting*, s. 19).

Rola (czyli sytuacja), z jaką identyfikuje się podmiot, jest ciągle męska („kanonicznie męska”), mimo rzekomej feminizacji zawodu i czynnika osobistego ujawnionego w szczegółach dotyczących męskiej cielesności.

Czym jest zatem osobiste? Czy jest tym, co sprawia nam przyjemność – w eseju Tompkins, gdy siedzi bez butów i wygląda przez okno, w eseju Mac Leana, gdy flirtuje na zajęciach; czy może tym, co nas żenuje (zapowiedź Tompkins, że pójdzie do ubikacji)? Czy sytuacyjne poznajemy po tym, że czyni nas obiektem agresji? „Ale co to jest osobiste? Kto decyduje?” (*Getting*, s. 19). Jak poddać osobiste ujęciu teoretycznemu: „[...] czy teoria może być spersonalizowana, a osobiste steoretyzowane” (*Getting*, s. 21)? Jak krytykę osobistą autoryzować? Skąd ma pochodzić autorytet *personal criticism*: od „ja” czy od teorii?

Próba odpowiedzi Miller na to ostatnie pytanie wskazuje na problemy związane zarówno z rozumieniem „ja”, jak i teorii. Autorytet teorii uzależniał się od „teoretycznej ewakuacji tych samych podmiotów społecznych, które ją wytwarzały” (*Getting*, s. 20): w latach 80., przypomina Miller, Stany Zjednoczone przeżyły skandal po ujawnieniu biografii Paula de Mana.

Miller szkicuje dwa sprzeczne dyskursy, które zrodziły ruchy wyzwolenie, w momencie postkolonialnym, transmitujące dwie wersje podmiotu: z jednej strony pojawia się dyskurs „hiperwidzialności ideologicznej kategorii podmiotu”⁵¹, z drugiej zaś, w ruchu przeciwnym do niego, wynurza się dyskurs, który chce wyrażać „wewnętrzne sprzeczności podmiotowości” (*Getting*, s. 20); pierwszy sprzyja „polityce tożsamości” (mówić „jako” kobieta, utożsamić się z sytuacją kobiety), drugi motywuje jej odrzucenie (nie identyfikować się z „kobietą” – tworem patriarchatu, akcentować osobiste). Polityka tożsamości „mobilizowała mieszczańską autoprezentację” i równocześnie „problematyczną reprezentatywność” (*Getting*, s. 20). Pomiedzy tymi dwoma odreagowującymi wzajemnie nurtami lokuje Miller *personal criticism*:

⁵¹ L. KIPNIS: *Feminism: The Political Conscience of Postmodernism?* In: *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Ed. A. Ross. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, s. 158.

W rzeczy samej — pisze — jednym z powodów obecnego rozpowszechnienia się krytyki autobiograficznej może też być wpływ kryzysu reprezentatywności: lęk przed mówieniem *jako* i mówieniem *za*, który zdwaja postmodernistyczny kryzys reprezentacji, jaki w kółko się diagnozowało (*Getting*, s. 20).

Jeśli idzie o teorię, Miller jest przekonana, że teoria musi zmienić swe funkcje, cele i praktyki. Także materię swej pracy, która wymaga przemyślenia od nowa „stosunku podmiotu do siebie i do autorytetu, do autorytetu w teorii” (*Getting*, s. 21). Transformując formułę, że „osobiste jest polityczne”, wykląda Miller, że „osobiste jest również teoretyczne: to, co osobiste, jest częścią materii teoretycznej” (*Getting*, s. 21). W ten sposób chce nadać swoistość feminizmowi na tle innych krytycznych kierunków, mówiąc, że cechuje go „ekspansja konkretności materiału kulturowego” (*Getting*, s. 21), interwencyjność, praktyczność, kolektywność.

Miller podaje przykłady, wyłuskując z omawianych esejów to, co osobiste i co stanowi zarazem ich kulturową materię. Punktuje gniew, który motywował pisanie, gniew spowodowany wykluczaniem kobiet z teorii i wymazywaniem kobiet z kultury, czynieniem ich niewidzialnymi. „Wybuch gniewu — komentuje Miller — przechodzi przez konwencje genderu” (*Getting*, s. 23).

Badaczka konkluduje:

[...] to jest to, do czego chciałam od początku dojść, to jest to. Wiąże się z dwiema rzeczami, które nie tylko się łączą z sobą, ale się nawzajem zakładają: pokazywanie [*showing*] i gniew [*anger*]. Chcę mówić o tym afekcie i efektach demonstrowania siebie [*self-display*] oraz spektaklu genderu (*Getting*, s. 22).

Badaczka cytuje najczęściej stawiane kobietom zarzuty, na przykład: „ona robi z siebie widowisko”. Krytyka osobista byłaby, według niej, podjęciem tego zarzutu i świadomym podjęciem widowiska niewstydzącego się własnego gniewu.

W tym sensie, obracając swój głos autorski w spektakl, pisanie osobiste ujmuje teoretycznie warunki własnego widowiska: w jakimś osobistym materializmie. Pisanie osobiste otwiera badanie odbywające się kosztem pisania — pisania krytycznego lub Teorii — i jego skutków. Zakłopotanie wywołane u czytelników stanowi znak, że to działa. W tym samym momencie to zakłopotanie zrywa zasłonę bezosobowego jako maskaradę samowymazania — przynajmniej przez dezorientację — i wskazuje na narcystyczną fantazję tkwiącą w pozach samowystarczalności, które utożsamiamy z Teorią; szczególnie z abstrakcyjną Teorią (*Getting*, s. 24).

Reasumując, przywiązanie Miller do konstruowania figury „autoreprezentacji” w *personal criticism* ma swoją wykładnię w czytaniu owej figuracji w kategoriach *performance*: sztuki autokreacji, maskarady, wystawiania siebie na widowisko (pośmiewisko?). Przez autora i czytelnika.

Jaka perspektywa odsłania się przed *personal criticism*?

Krytyka personalna może, w najgorszym razie, wytracić to, co osobiste, i zacząć mówić w imieniu jakiegoś abstrakcyjnego „my” (to byłby powrót do dawnego miejsca w refleksji feministycznej), uznając, że jej „podmioty” – uczestnicy paktu autobiograficznego – „należą do jakiejś sceny kłaczowatych, sieciowatych, uprzywilejowanych jaźni, wywołujących się nawzajem swymi imionami w druku: jakiś autoryzowany instytucjonalnie personalizm” (*Getting*, s. 25). A przecież studentki czytające esej Tompkins chciały wiedzieć: kim była Janice? – kobieta wspomniana w tym esej.

Miller woli myśleć pozytywnie, odwołując się do najlepszych przykładów krytyki autobiograficznej:

[...] to, co osobiste w tych tekstach, pozostaje w sporze z hierarchiami usytuowania [*hierarchies of the positional*] – działając bardziej jako pewien przekątnik między sytuacjami [*positions*], tworzący krytyczną płynność. Ukonstytuowane ostatecznie w jakimś społecznym *performance*, te akty autobiograficzne mogą tworzyć pewien nowy repertuar dla jakiejś ożywczej krytyki kultury (*Getting*, s. 25).

I aby nie zagubił się jej własny punkt widzenia na podmiot pisanie/czytania, na personalne jako ucieleśnione i genderowo usytuowane, w ostatnim akapicie raz jeszcze powraca do miejsca swego (teoretycznego i feministycznego) powiązania: do ciał kobiet, do żywych kobiet:

Czy w tym tekście jest kobieta? – pytała Mary Jacobus [posługując się anegdotycznym żartem Fisha [*Fish's „anec-joke”*]]. Kobieta w tekście Jane Tompkins jest zmarłą kobietą, utalentowaną młodszą koleżanką, która się zabiła. Spektakl krytyki osobistej w *Me and My Shadow*, który jest także wybuchem gniewu z powodu tej śmierci, stanowi sposób na przykucie uwagi do tych żywych kobiet, które w nie mniejszym stopniu stanowią „materię tematyczną” feminizmu (*Getting*, s. 25).

Linda Anderson w swym esej *Autobiography and Personal Criticism* ujmuje swoistość *performance'u* praktykowanego w pisaniu przez samą Miller:

[...] jej pisanie jest głęboko performatywne, w tym sensie, że odgrywa ono rozmaite stanowiska [*positions*] dyskursywne i teoretyczne [...].

[...] różne dyskursy nakładają się na siebie, tworząc nieprzewidywalne koniunkcje znaczeniowe (s. 145)⁵².

Stąd jej przywiązanie do metafory.

Chociaż Miller ogłasza, że jej książka [*Getting Personal...*] dotyczy „krytyki osobistej”, to jej stanowisko krytyczne [*critical position*] najlepiej opisać jako proces doprowadzania wcześniejszych dyskursów krytycznych do nowych kombinacji, przez odczytywanie samej „siebie” w ich ramach i wykluczeniach (s. 145).

Można dodać, że ów spektakl pisania jest w przypadku Nancy K. Miller spektaklem bezustannego zadawania sobie samej pytania o to, kim się jest, pisząc, i kim są ci, do (dla) których się pisze. Spektakularne jest też to, w jaki sposób w swej historii podgląda proces przekształcania samej siebie – w pisaniu/działaniu – jako podmiot. I w jaki sposób w autobiografii podgląda siebie jako kogoś innego, śledząc swe fizyczne zmiany, „oznaki czasu”, odpodobnienia i upodobnienia – do matki, do innych kobiet, które w ten sam sposób dotyka czas, i jak posługuje się – jak sama to nazywa – „etyką nieutożsamienia” (*ethics of disidentification*), polegającą na tym, aby „umieć się utożsamiać przez różnicę, przez wyzwanie rzucane ścisłym granicom kogoś, kim, jak się nam zdaje, jesteśmy” (*Getting*, s. 149). Jak podkreśla, akcentując intencje pisania, zmianę metafor, punktów widzenia, wychodząc od wczesnego *Emphasis Added...*, aż po ostatni w książce *Subject to Change* esej *Changing the Subject...* Nie bez powodu jej ulubioną bohaterką jest Lucy Snowe: owa Lucy, która próbując powiedzieć, kim jest, już jest dla siebie samej gdzie indziej. Nie do uchwycenia, przyszpilenia, nieutożsama z sobą.

Wydaje się, że taki podmiot wytwarza Miller na scenie swego performance’u w całym swoim pisarstwie. A zatem, znacznie wcześniej, zanim pojawił się projekt *personal criticism*, Miller zapisała już w *Subject to Change* ową potrzebę zachowania, bez makijażu, odległych momentów „historii” własnego namysłu nad teorią feministyczną. Zdecydowała już wtedy, aby zrobić z siebie widowisko:

Wydawało mi się również, że w momencie, gdy pisanie o krytyce feministycznej skłania się do usztywniania stanowisk [*positions*] (linii frontu?), jakby nie mogły ulegać zmianie, jakby niczyje myślenie nie ewoluowało, jakby nic nie wylewało się poza ścisłe paradygmaty, skon-

⁵² L. ANDERSON: *Autobiography and Personal Criticism*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

struowane z pokusy posiadania „naszej własnej” historii, warto pójść na to ryzyko i pozostawić ślady trudności i kłopotów wynikających z wykonywania tej pracy (jej sceny, we wszystkich sensach tego słowa), w nadziei, że nie odetniemy się – grając Atenę zamiast Arachne – od możliwości przyszłości podmiotów do zmiany (*Subject*, s. 18).

Identyfikując się sama z sobą, Miller jednocześnie separuje się od tej, zaledwie i już, rozpoznanej siebie samej (podobnie czyni, utożsamiając się z pewnymi zbiorowościami i oddzielając się od nich). I w tych gestach identyfikacji i zarazem różnicowania, konstruowania i zarazem dekonstruowania swej krytycznej podmiotowości, wyraża się jej otwartość na zmianę siebie, na bycie w „procesie” – na negocjacje z feministycznymi krytyczkami spod znaku post-strukturalizmu i dekonstrukcji. Dodać trzeba: zmianę i proces zadomowiony w cielesności i w historii, w rasie, klasie i genderze.

Jednakże problem zaproponowanego przez Miller autobiograficznego performance’u budzi dyskusję. Nancy K. Miller nie rozwiązała – wedle Lindy Anderson – kwestii: „czy teoria może być spersonalizowana, a osobiste steoretyzowane” (*Getting*, s. 21), bo nie jest to kwestia, którą dałoby się rozwiązać. „Raczej mamy tu jakieś »rozwijające się zjawisko« (*Getting*, s. 19), prowadzące ją, jako pisarkę, w rozmaitych kierunkach” (s. 146). Pisarskie „ja” staje się miejscem splotu różnorodnych dyskursów i w tym miejscu może narodzić się, co prawda, nowe pisanie, co jednak naraża ów podmiot krytyki osobistej na „odtworzenie” przez język (wedle formuły Paula de Mana⁵³). „Może się także wobec tego wydawać, że każdy krytyczny *performance* stanie się zawsze bez wyjątku jeszcze jedną postacią *performatywu*” (s. 146). Ale co by to miało oznaczać?

Anderson odwołuje się do różnicy pomiędzy performance’em a performatywem (*performative*), którą naszkicowała Judith Butler. W *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*⁵⁴ Butler pisze:

Performance jako „akt” ograniczony odróżnia się od performatywności o tyle, o ile ta ostatnia polega na pewnym powtarzaniu norm, które poprzedzają, ograniczają i wyprzedzają wykonawcę, i w takim sensie nie można jej brać za urzeczywistnienie „woli” czy „wyboru” wykonawcy; z kolei to, co jest performatywnie „wykonywane” [*performed*], działa na rzecz ukrycia, jeśli nie zdezwuowania, wszystkiego, co jest nieprzejrzyste, nieświadome, niewykonalne. Redukcja performatywności do *performance’u* może być pomyłką (s. 143).

⁵³ P. de MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

⁵⁴ J. BUTLER: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. London–New York, Routledge, 1993, s. 234.

A zatem, *performance* jest świadomą grą i teatralizacją „ja” dokonywaną przez performera. *Performance* indywidualizuje, otwiera nowe możliwości w procesie stawania się i autokreacji. Performatywność zaś wtłacza performerą w nieświadomy, z przymusu, obowiązek powtarzania norm. Na szczęście – wedle Butler – normy nie wykazują się doskonałą skutecznością, ale – dopowiada Anderson – „ta sama słabość, która otwiera możliwość ich przeartykułowania i transformacji, procesu o niepewnym rezultacie, może albo nie może być subwersywna” (s. 143).

Jest możliwe zatem, że krytyka personalna, wychodząc od „ja”, ześliźnie się z osobistego w jakieś ogólne, być może nawet ponownie uniwersalizujące „my”. Z niepokojem pisała już o tym Miller, o dyskursie wykluczającym, który konstruuje się w walce z przeciwnikiem, dokładnie powtórzył jego mechanizm opresji i wymazywania innych podmiotów (krytycznych i ludzkich). Ale jest równie dobrze możliwe, co sugeruje Linda Anderson, że Miller – pokładająca swoje nadzieje w krytyce personalnej: w jej subwersywności wobec dyskursów profesjonalnych, które preferują uniwersalia, obiektywizm, abstrakcyjność myślenia (poza ugenderowaną konkretną cielesnością) – wpadnie w pułapkę performatywności, podobnie jak jej krytyczny projekt. Nie można jednakże w tym momencie zapomnieć o „niedoskonałej skuteczności norm”. Nawet zatem performatywność – na przykład powtórzenie genderowego uposażenia krytyka w jego pisaniu – zawsze może ulec „odchyleniom” i naruszeniom.

Anderson wskazuje na ryzyko tkwiące w performansie, aby je w końcu zneutralizować. Pomniejszenia owych zagrożeń powrotu do performatywności szuka tam, gdzie *performance* spotyka się ze wstydem. Esej Eve Kosofsky Sedgwick *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*⁵⁵ naprowadza ją na artikulację podstawowych kwestii. Zbierając je w skrócie, można powiedzieć, że w spektakl obnażania się – doświadczania wstydu – uwikłane jest „ja” (jego tożsamość) i inny (z którym wiąże się to, co społeczne). „Ja” potrzebuje patrzeć i być oglądanym przez innego. Eve Kosofsky Sedgwick, w przeciwieństwie do Nancy Miller, nie sądzi, aby wstyd był głównie związany z represją. Raczej jest on – co wydobywa Anderson – powiązany z „pragnieniem komunikowania się: wskazuje zarówno pęknięcie w obwodzie komunikacji, jak i »pragnienie odtworzenia interpersonalnego pomostu«” (s. 147)⁵⁶.

„Ryzyko” *performance’u* polegałoby na odmowie skierowania na performerą spojrzenia widza, czyli innego. „Ja” pozostaje wówczas ze swoim „bolesnym indywidualizmem” – samotne, wyzbyte „przyjemności przyłączenia” (s. 147).

⁵⁵ E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, N.C., Duke University Press, 2003.

⁵⁶ Ibidem, s. 38.

W rzeczy samej, możliwe jest — konkluduje Anderson — aby widzieć sam wstyd jako pewien rodzaj *performance'u* — osoba doświadczająca wstydu demonstruje znaki, które czynią ją najlepiej widzialną. Wstyd robi widowisko [*performs*] z „kwestii tożsamości” i podstaw więzi z innymi. Ten *performance*, który jest podwiązany pod „spektakl”, nie daje się łatwo odzyskać pod szyldem performatywności i może dawać nam jakiś sposób wyjścia poza nią (s. 147; podkr. — K.K.).

Anderson odwołuje się do kilku przykładów, które wyłuskuje z *But Enough About Me...* Zapisany przez Miller wstyd związany z jej doświadczeniami seksualnymi lat 70., całkiem nieprzystający do spojrzenia dojrzałej feministki, pomógł jej „ogarnąć ten świat, spoza którego wyłonił się feminizm lat 70.” (s. 147). Zdaniem Anderson, wstyd w pisaniu Miller ujmowany jest jako „istotny warunek »życia« feminizmu, wspólnoty ukonstytuowanej [*posited*] na podstawie możliwości łączności” (s. 147). Rozpatrując w *Getting Personal...* niebezpieczeństwa tkwiące w ruchu od „ja” do „my”, Miller ostatecznie skłonna jest je neutralizować, uznając ów ruch za „bazę dla feminizmu”, pod warunkiem że pozostanie jego wspólnotowym horyzontem, co „oznacza ostatecznie, że [„ja” i „my”] nigdy nie mogą być historycznie utrwalone na swoim miejscu, ale muszą trwale otwierać się na ryzyko nowych i innych rozpoznań” (s. 148).

7. Jaki feminizm? Czy elegia po feminizmie?

W finale podrozdziału 5. *Jaki podmiot do zmiany?* przywołałam w cytacie nadzieję Miller na „negocjacje, które by wytworzyły poprzez feminizm nowy »społeczny podmiot«” (*Subject*, s. 118; podkr. — K.K.), i akcentowałam wyrażone wówczas przez nią pożądanie nadejścia owego „społecznego podmiotu”. W sześć lat później — w 1991 roku — w *Getting Personal...* swą nadzieję wiąże Miller z *personal criticism* i z wytworzeniem przez nią jakiegoś „społecznego *performance'u*”. Teraz w cytacie z Nancy K. Miller przykuwa moją uwagę sformułowanie: „poprzez feminizm”.

W 2002 roku w swojej wspomnieniowej (autobiograficznej) książce *But Enough About Me. Why We Read Other People's Lives* Miller szkicuje kilka faz swojego życia, które nazywa *Decades* [Dekady]. Ich tytuły wskazują na auto-prezentację, która to, co osobiste, ujmuje w postać niemal organicznego związku z feminizmem: *Przed feminizmem: 1962–1968; Podczas feminizmu: 1969–1977; Feministyczna krytyka literacka: 1978–1989; Po feminizmie? 1990–*.

A zatem, można by zapytać, jeśli z perspektywy 2002 roku taka możliwość konstituowania społecznego podmiotu jest „poprzez feminizm” nadal otwarta, to poprzez jaki feminizm? I czy w ogóle jest otwarta?

Wedle Miller, wczesne lata 80. przyniosły wiele pozytywnych efektów kobiecej aktywności: powstała feministyczna teoria, zaczęły się formalizować studia kobiece, z których wiele powstało na wydziałach uniwersyteckich w Stanach Zjednoczonych. Jednakże te same lata już zdradzały pewne symptomy erozji i kryzysu feministycznej wspólnoty. Można wskazywać na różne daty, które miałyby stanowić jakąś linię graniczną. Mogłaby to być, na przykład, publikacja z 1981 roku: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*⁵⁷. Miller nie jest przywiązana do dat, jednakże skłonna byłaby lokalizować kryzys jedności w feminizmie około 1985 roku.

Około 1985 roku, tę datę przypisuję owemu kryzysowi nieco arbitralnie, kobiety kolorowe odrzuciły taką definicję feminizmu, która przez białą skórę jego uniwersalnego podmiotu ich nie obejmowała, zaś krytycy post-strukturalistyczni spojrzeli podejrzliwie na binarne ujęcie genderu z jego pretensjami referencyjnymi (*But Enough*, s. 42).

Pojawiły się zarzuty. Jeden – mocny – przetrwał do lat 90.: że feministyczne krytyczki mieszają „estetykę z socjologią” („Czy nie można by mówić o sztuce robionej przez kobiety?” – *But Enough*, s. 42). Jednakże w roku 1990 spokrewnił się on z celebrowaną przez środowiska akademickie „kurczową wiarą w Sztukę i Jednostkę”⁵⁸.

Miller nie ukrywa swej nostalgii za latami 70., „szlachetną przeszłością feminizmu”, ale poddaje namysłowi swoje bycie w feminizmie w czasie przyszłym uprzednim, słynnym *futur antérieur* Lacana. „Prawda... Przy pięćdziesiątce, niby żona Lota, wyglądałam na sztywno obróconą ku przeszłości” (*But Enough*, s. 43). W obliczu narastających indywidualistycznych tendencji wśród akademików Miller zapisuje listę tego, co utracone: „brak mi pasji wspólnoty (albo tego, co bierzemy za wspólnotę), także naszego przekonania, że sprawy mogą ulec zmianie” (*But Enough*, s. 44), brakuje mi panującego w latach 70. przekonania, że „jest do zrobienia ważna praca” (*But Enough*, s. 43), mówiąc słowami innego (cytowanego przez Miller) wspomnienia tamtych czasów⁵⁹. I chociaż badaczka odwołuje się do

⁵⁷ *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Eds. G. ANZALDUA, C. MORAGA. Watertown, Mass., Persephone Press, 1981.

⁵⁸ „To ostatnie stanowisko, które rozwinęło się w latach 90., na wiele sposobów zapowiada barwy lat 50.: jakiś powrót do ideologii zimnowojennej, przybierający na froncie akademickim postać kurczowej wiary w Sztukę i Jednostkę” (*But Enough*, s. 42).

⁵⁹ E. FOX KELLER: *Conclusion*. In: *Conflicts in Feminism*. Eds. M. HIRSCH, E. FOX KELLER. New York, Routledge, 1990, s. 384.

optymizmem nasączonej wypowiedzi Evelyn Fox Keller, projektującej warunki odnowy feminizmu przyszłości, do jej projektu „etyki krytyki”: „Nauczyłyśmy się porządnie lekcji, że można znieść różnice; sugeruję, że musimy się też nauczyć, że wspólne sprawy można równie łatwo przekreślić, jak kiedyś je uznawano”⁶⁰, to pomimo tego odwołania zapisuje swoje zwątpienie, zadając retoryczne pytanie: „Ale jakie miałyby być podstawy tych nowych wspólnych spraw między kobietami w erze postfeministycznej?” (*But Enough*, s. 44).

N.K. Miller wycofuje się z odpowiedzi na swoje pytanie, ogłasza swą niezdolność do tropienia „zwiastunów feminizmu po jego wojnach domowych” (*But Enough*, s. 44). Odżegnuje się od mówienia także w imieniu feminizmu. Wybiera pozycję nauczania „historii feministycznej przeszłości”. Nie wprost artykułuje wątek odrzucenia: o ile feministki drugiej fali z radością wspominają świętowanie pięćdziesięciolecia sufrażystek, o tyle druga fala poczuła się zapomniana i zepchnięta w milczenie przez młodsze kobiety. Została utracona ciągłość, zerwane więzi. Oddaje głos Miller:

[...] feminizm w latach 90. rzeczywiście dowodził, że jest pełen wewnętrznych konfliktów, które istniały już w latach 80. Był to czas walk między generacjami, dotyczący tego, kto i jak reprezentuje feminizm – czas nieporozumień, wzajemnych oskarżeń i brakujących okazji do dialogu.

Bolesne stało się mówienie jako feministka publicznie, a ja głównie milczałam.

Ale jeśli się to odwróciło, to właśnie z powodu mojej niezdolności do przyjęcia feministycznego stanowiska, jakby było moje, feminizm powrócił do mnie z innej perspektywy narracyjnej [*voice*] – perspektywy zarazem bardziej osobistej i bardziej zaciekawionej tym, co takiego jeszcze w latach, które poprzedzały feminizm, doprowadziło mnie (i inne kobiety) do tego, aby się od nowa określić (*But Enough*, s. 43).

A jednak powtórzę to pytanie Miller: czym mogłyby być owe wspólne sprawy między kobietami? Choć nie wiadomo, jaka miałyby być ich formuła, to niezaprzeczalnie są potrzebne. I Miller wskazuje na sposób – paradoksalny i nie wprost – możliwego ich ukonstytuowania. Jednakże chyba nie „poprzez feminizm”, ale aby wychodząc z feministycznej nostalgii za wspólnotą, ową nostalgię uczynić motywującą siłą dla praktykowania autobiografii, *personal criticism*: „[...] wspomnienie jest zapisem doświadczenia w poszukiwaniu wspólnoty, zbiorowego programu pracy, która ma chronić kruchość pojedynczości w tym jakimś postmodernistycznym świecie” (*But Enough*, s. 14).

⁶⁰ Ibidem, s. 384–385.

Rozdział czwarty

Post-strukturalizm i krytyka feministyczna: Naomi Schor

1. *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction* (1985)

Prawie w tym samym czasie, kiedy Nancy K. Miller próbowała pogodzić z sobą strukturalizm i feminizm, Naomi Schor, także pracując nad literaturą francuską, diagnozowała korzyści i straty strukturalistycznego myślenia z perspektywy kogoś, kto chce uprawiać krytykę feministyczną, i wybierała swe miejsce po stronie post-strukturalizmu z preferencją dla dekonstrukcji. Była przekonana nawet, że możliwość uprawiania krytyki feministycznej (nie tylko na jej wydziale romanistycznym) pojawiła się dopiero wraz z zapoznaniem się z pracami Jacques'a Derridy i paradygmatem dekonstrukcyjnym (w dalszej kolejności z pismami Hélène Cixous i Luce Irigaray).

W *Przedmowie* do swojej najważniejszej książki *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction* (1985)¹ argumentuje swój metodologiczny wybór paradoksalną sytuacją badawczą, którą wytworzył strukturalizm: z jednej strony dawał on „narzędzia” do badania „tekstu feminocentrycznego” (s. IX), z drugiej strony uniemożliwiał te badania ze względu na

¹ N. SCHOR: *Preface*. In: EADEM: *Breaking the Chain. Women, Theory and French Realist Fiction*. New York, Columbia University Press, 1985. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

unieobecnienie genderu krytyka – sama autorka nie mogła, jak wspomina, pisać i czytać „jako kobieta [*as a woman*]” (s. IX).

Naomi Schor podkreśla korzyści płynące z dekonstrukcji: wagę krytyki „fallogocentryzmu” i „strategii lekturowych dekonstrukcji”, przede wszystkim implikacje wynikające z akcentowania w nich różnicy i „poddawania badaniu samych kategorii genderowych” (s. X). Wypowiadając zdecydowanie tezę, „że dekonstrukcja może się przecinać z feminizmem” (s. X), i mając świadomość, iż nie jest to relacja prosta, Schor precyzuje swoje założenia badawcze.

Dekonstrukcja zniosła hierarchię (i wynikającą z niej waloryzację) pomiędzy płciami i w ten sposób zasugerowała – w jej konkretnym przypadku – pewien sposób praktykowania lektury, który polegałby, jak pisze Schor, na „homologicznym odwróceniu czegoś, co nazwałabym paradygmatem znaczącości: istotne/uzupełniające [*the paradigm of significance: essential/accessory*]” (s. X).

Innymi słowy, szkice te napisano w przestrzeni otwartej dzięki tej waloryzacji kobiety oraz szczegółu, jaką zakłada dekonstrukcja. Nie oznacza to mojej wiary, że kobieta jako pisarka lub czytelniczka ma jakąś wrodzoną skłonność do szczegółów, co jest argumentem esencjalistycznym, który uważam za niebezpieczny dla wypracowania zarówno feministycznej poetyki, jak i estetyki. Wierzę natomiast w to, że jakieś wyartykułowane skupienie się na szczegółach było tradycyjnie konotowane jako kobiece i dlatego dewaloryzowane. I, dalej, że to właśnie w szczegółach tekstowych, albo niezauważonych, albo zlekceważonych przez męskich krytyków, jest do znalezienia coś kluczowego dla kobiecego udziału w reprezentacji. Szczegóły te odnoszą do kobiecego ciała, w szczególności do osi synekdochicznej, tak wysoko cenionej przez fetyszystów wiążących kobiece organy seksualne z jej stopami. *Refetyszyzacja fetysza* może być właśnie jakimś koniecznym krokiem ku rozumieniu funkcji protagonistki kobiecej w realizmie, gdyż ostatecznie interesuje mnie nie tyle *reprezentacja kobiety*, ile relacja między *kobietą a reprezentacją* (s. X).

Obiektem jej zainteresowania są XIX-wieczne teksty napisane przez Flauberta (*Pani Bovary, Salammbô*), Zolę (*Nana*), Maupassanta (*Historia jednego życia*), Barbey’a d’Aureville’ego (*Czarownica*), Balzaka (*Eugenia Grandet*), braci Goncourt (*Herminia Lacerteux*), Stendhala („nienapisany” *Lamiel*). Jak łatwo dostrzec, w samych tytułach tych tekstów zawarta jest wskazówka mówiąca o kluczowej w nich postaci kobiecej.

Schor odnotowuje istniejący już w krytyce feministycznej rejestr powieściowych przedstawień, które zapisywały „represję” kobiecego pożądania².

² „*Breaking the Chain* można postrzegać jako część pewnej serii studiów krytycznych zajmujących się stworzeniem mapy tych strategii reprezentacji, jakie rozwijały się w celu

Ona sama zmienia pytanie i już nie zajmuje jej odpowiedź: w „jaki sposób” owa represja jest przedstawiana, ale „dlaczego”.

Jakiej funkcji, jeśli w ogóle jakiejś, służy represja libido kobiecego w obrębie ekonomii tekstu realistycznego? (s. XI).

Interpretując *Salammô* Flauberta, skupia się na szczególe: zakuta w łańcuch stopa Salammô uosabia dla badaczki „związanie energii kobiecej”, która jest

jednym, jeśli nie jedynym, z warunków umożliwiających rozwijanie „tekstu klasycznego”. Realizm jest tym paradoksalnym momentem w literaturze zachodniej, kiedy przedstawienie nie może ani przyswoić sobie Inności Kobiety, ani istnieć bez niej (s. XI).

Tak jak wyjście ze strukturalnych ujęć przedstawienia i wrażliwość na szczegół były instrumentem dekonstrukcji, tak z kolei likwidacja binarnej opozycji pomiędzy mową a pisaniem dokonuje się przez wskazanie różnic, które działają w obrębie samego pisania w *Pani Bovary*: pomiędzy przedstawieniem pisania Homais i Emmy (której stosunek do pisania uosabia stosunek do pisania samego Flauberta). Feministyczne dociekanie, czy pisanie/czytanie ma płęć, znalazło swoją odpowiedź w efektach analizy, która pokazała, że

Różnica w obrębie pisania współistnieje zatem z różnicą pomiędzy płciami, co wprost ucieleśnia para Emma/Homais (s. XII).

W incipicie do analizy powieści Flauberta Naomi Schor formuje projekt nowej wersji krytyki tematycznej, który nazywa „tematyką” (s. 3)³. Ponie-

zawarcia w sobie kobiecego libido [to contain female libido], w dziełach, które często godziły się na uderzające metafory przestrzenne, udzielające jakiejś zmysłowej bezpośredniości losom kobiecej protagonistki: strych (Gilbert i Gubar) oraz, na drugim końcu osi wertykalnej, krypta (Kamuf). [...] Nina Auerbach [...] pokazała, że powszechne obrazy poskromionej i zinfantyлизованей kobiecości [...] są odwrotną stroną wizji kobiety jako figury demonicznej o przerażającej mocy i niepowstrzymanej ruchliwości [...]. [...] nasze konstrukcje i rekonstrukcje przefiltrowane są przez różne zestawy soczewek: gdzie Auerbach widzi Demona, ja widzę pewną postać z obrazu wywodzącego się z moich własnych, »kontynentalnych« zainteresowań, kobietę jako matkę orgazmiczną (Kristeva) i władczynię Logosu (Cixous)” (s. XI).

³ W rozdziale *For a Restricted Thematics: Writing, Speech, and Difference in „Madame Bovary”* czytamy: „[...] terminem tematyka opatrzę wszelkie praktyki tekstowe cierpiące na coś, co można by, sposobem Bachelarda, nazwać kompleksem Ariadny, wszelkie lektury trzymające się nici Ariadny [»fil conducteur«], czy miałyby to być »łańcuchy synonimów« Barthes’a, czy »łańcuch suplementów« Derridy, czy »serie« Deleuze’a” (s. 3).

waż został on szkicowo przedstawiony przeze mnie w rozwiniętym przypisie do rozdziału siódmego: *Lektury*, tu jedynie zaznaczam jego miejsce.

Bezcenne obserwacje Schor, dotyczące klasycznego tekstu, w którym ważną rolę odgrywa przedstawienie, obserwacje prowadzone z dekonstrukcyjno-feministycznej perspektywy, zostają powiązane z drugim nurtem jej interpretacyjnego zaangażowania: z relacją pomiędzy psychoanalizą a feminizmem⁴, psychoanalizą a literaturą, którą wyczytuje z tekstów wybranych przez siebie autorów. Zanim bliżej je przedstawię, przez chwilę zatrzymam się nad sugestiami samej Schor, które stanowią ważną informację, dotyczącą trybu jej lektury. A owa lektura ma – jak wskazuje Schor – „naśladować [*mime*] proces, który psychoanaliza określa jako przepracowanie [*working through*]” (s. XI). Zacytujmy definicję słownikową:

Proces, za pomocą którego dochodzi w analizie do przyjęcia interpretacji oraz do przewyciężenia oporów, jakie ona wzbudza⁵.

⁴ W bogactwo refleksji na ten temat obfituje książka Jane GALLOP: *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*. London–Basingstoke, The Macmillan Press LTD, 1982. Gallop proponuje, aby tradycyjną opozycję zamienić na „kontakt”. „Psychoanaliza, na przykład, może podważyć tendencje feminizmu do akceptowania jakiejś tradycyjnej, ujednoliconej, racjonalnej, purytańskiej jaźni – jaźni z założenia wolnej od przemocy pożądania. Feminizm, z kolei, może przełamać tendencje psychoanalizy do uznawania się za apolityczną, choć faktycznie jest konserwatywna, bo zachęca ludzi do przystosowywania się do niesprawiedliwych struktur społecznych” (s. XII). Każde z nich potrzebuje drugiego, ich kontakt pozwoli – ma nadzieję Gallop – psychoanalizie i feminizmowi otworzyć się na nową tożsamość, która nie jest do skonstruowania w granicach tożsamości każdego z nich. Przy czym tożsamość ta winna być „ciągle potwierdzana i natychmiast kwestionowana” (s. XII). Przywołuję także fragment wypowiedzi Gallop, który jest mi szczególnie bliski, ze względu na modne jeszcze ciągle zarzuty, dotyczące feministycznych nadinterpretacji, szczególnie tekstów XIX-wiecznych. Retoryka tych zarzutów jakby „cytuje” retorykę Gallop, która jednak służy tutaj dokładnie w celu ich odparcia: „Analogicznie do dialogu między psychoanalizą a feminizmem każdy rozdział tej książki stanowi scenę spotkania między tekstami co najmniej dwóch autorów. Ta metoda jest sposobem uzyskania wyjścia poza czytane teksty, jest czymś, co wychodzi poza granice, które jakiś autor (autorka) mógłby (mogłaby) chcieć narzucić swemu dziełu. Pojęcia integralności i zamknięcia tekstu podobne są do pojęcia dziewictwa ciała. Potwierdzają, że jeśli ktoś nie respektuje granic między wewnętrznym i zewnętrznym, to »włamuje się do środka«, pogwałcając własność. Tak długo, jak trzymamy się błędów integralności i zamknięcia, pragnienie wnिकnięcia staje się pragnieniem gwałtu. Mam nadzieję, że wejdę z tymi tekstualnymi ciałami w pewien stosunek, który ma jakąś odmienną ekonomię, dla której wejście i wzajemne przeniknięcie nie oznacza braku szacunku lub gwałtu, ponieważ nie opierają się one na micie dziewiczej całości książki lub jaźni, lub ciała. Raczej na przekonaniu, że tam, gdzie są słowa lub ciało, tam gdzieś jest także pragnienie dialogu, stosunku, wymiany” (s. XII–XIII).

⁵ J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS: *Słownik psychoanalizy pod kierunkiem Daniela Lagache'a*. Przeł. E. MODZELEWSKA, E. WOJCIECHOWSKA. Warszawa, WSiP, 1996, s. 264. Ciąg dalszy wyjaśnienia słownikowego brzmi: „Chodzi tu o pracę psychiczną, która pozwala podmiotowi uznać pewne wyparte elementy i uwolnić się od wpływu mechanizmów powtarzania. Prze-

Trzymając się porządku pisania poszczególnych esejów pierwszej części książki, opatrzonych wspólnym tytułem: *Reading (for) the Feminine* [Czytanie (dla) tego, co kobiece], łamiąc tym samym porządek historycznoliteracki (Flaubert przed Balzakiem), Schor chce „współbrzmieć z inną logiką, logiką nieświadomości” (s. XI).

Stawką jest w tych esejach wniknięcie [insertion] krytyczki kobiecej w patriarchalny dyskurs teoretyczny (s. XI).

Lektura Schor nawiązuje także do koncepcji „mimetyzmu” (*mimeticism*) Irigaray, „pluralizmu gry” Kolodny, „polityki intertekstualnej”, której zwolenniczką była Miller, co oznacza, że osadzając siebie wewnątrz patriarchalnego dyskursu, bada efekty owej lokalizacji z perspektywy celu, jakim jest demontaż tego dyskursu. Schor woli jednak promować inną, własną nazwę owej praktyki erozji.

Ponieważ dyskurs, który kobieta naśladuje [*mimes*] lub sobie przyswaja, jest prawie zawsze dyskursem ojca, wolałabym nazwać ten proces *patrodią* [*patriody*], terminem, który pożyczyłam sobie od Joyce’a, żeby przetłumaczyć obiegowe francuskie „pérodié”. Patrodia to nazwa językowego aktu powtórzenia i różnicy, wahającego się między parodią i parrycydią. Nie mam tu na myśli ani feminizacji Bloomowskiego „lęku przed wpływem”, jak u Gilbert i Gubar, ani alegoryzacji stosunku feminizmu do psychoanalizy, jako wzajemnego uwodzenia się przez ojca i córkę, jak u Gallop (s. XII).

W *The Madwoman in the Attic...* Gilbert i Gubar chodziło o „przekodowanie scenariusza edypalnego” na relacje między pisarkami z różnych pokoleń, u Gallop córka-feminizm pozostaje w stosunku do „jednolitego korpusu” teorii patriarchalnej, czyli do psychoanalizy (s. XII). Patrodia tymczasem ma wiązać teoretyczkę z wieloma symbolicznymi ojcami za pośrednictwem mowy. Patrodia „została pomyślana jako wcielenie zasadniczo językowej natury żartobliwego stosunku kobiety do teoretycznego dyskursu ojca” (s. XII).

Zanim przejdę do ilustracji czytania przez Schor *Eugenie Grandet* Balzaka, czytania z perspektywy dekonstrukcji i feminizmu, przedstawię kilka obramowujących ową lekturę informacji.

pracowanie jest stałym elementem leczenia, ale działa szczególnie w pewnych jego fazach, wtedy gdy wydaje się, że kuracja stoi w miejscu i gdy opór utrzymuje się, mimo że jest interpretowany.

Z technicznego punktu widzenia można powiedzieć, że przepracowanie ułatwiają te interpretacje analityka, które pokazują, w jaki sposób dane znaczenia można rozpoznać w różnych kontekstach”.

2. Dekonstrukcyjna lektura relacji: psychoanaliza i literatura – Shoshana Felman

W otwierającym kwestię (*To Open the Question*) wstępie do antologii *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise* (1982)⁶ Shoshana Felman zastanawia się nad znaczeniem użytego w tytule książki spójnika „i”. Rozważając jego tradycyjne rozumienie, zbiera zarazem powody, które należałoby uwzględnić, aby poddać go dekonstrukcji⁷. Stwarza on „pozornie neutralną”, „złudną”, „zmyłkowo niewinną”, „bezbarwną i pozbawioną znaczenia”, „koniunkcję przez łącznik [*copulative conjunction*]” (s. 5). Promuje lekturę odwołującą się do binarnych opozycji i hierarchii. Tym samym obie dyscypliny, paradoksalnie, na przekór gramatycznej sugestii „koniunkcji”, interpretowane są nie tyle w związkach wzajemnej „koordynacji”, ile „subordynacji” (s. 5). Miejsce autorytetu w tej relacji przypada psychoanalizie, która staje się dysponentem wiedzy, prawdy, „władczej kompetencji” (s. 6) i języka interpretacji. Literatura zaś funkcjonuje jako dysponentka języka i zarazem przedmiot, poddany opisowi i interpretacji psychoanalitycznej – ustawionej w roli podmiotu. Literatura – zgodnie z wykładem Felman – sprowadzona zostaje do obiektu – materii, z której wyłuskuje się Prawdę teorii psychoanalitycznej. Mówi Felman, że „psycho-

⁶ S. FELMAN: *To Open the Question*. In: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Ed. S. FELMAN. London–Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982 (wydanie pierwsze: 1977, drugie: 1980). Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁷ Dekonstrukcyjną lekturę spójnika „i” podjęła Jane Gallop w cytowanej już książce *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*, która powtórzyła tytuł rozprawy, wydanej dziesięć lat wcześniej przez Juliet Mitchell. Już na wstępie Gallop separuje się od poprzedniczki, interpretując znaczenie użytego przez nią spójnika i wszystkich wpływających z owego użycia konsekwencji. Według Gallop, ów spójnik „i” u Mitchell jedynie dodaje psychoanalizę do feminizmu, „aby feminizm uczynić silniejszym, bogatszym, mądrzejszym, lepszym” (s. 4). Łącznik „i” oznacza więc u Mitchell pokojowe współistnienie. Gallop projektuje zmianę tych relacji: „[...] cel i metoda tej książki polegają na odmianie tej relacji, z nieustępliwej opozycji na jakiś kontakt między ich specyficznymi różnicami – kontakt, który mógłby ustąpić jakiejś realnej zmianie. [...] mam nadzieję, że spotkanie tych dwojga doprowadzi każde z nich do jego najradykalniejszego potencjału. [...] Ten radykalny potencjał ich małżeństwa stanowi nie jakąś mistyczną jednię, usuwającą wszelką różnicę i konflikt, ale kontakt prowokacyjny, otwierający każde z nich na wszystko, co nie jest objęte granicami jego tożsamości” (s. XII). Kategorią, która przewodzi myśleniu Gallop, jest wzajemne uwodzenie (*seduction*) pomiędzy: córką (Irigaray = feminizm) i ojcem (Lacan = psychoanaliza), matką (Kristeva = psychoanaliza + feminizm) i córką (Irigaray = psychoanaliza + feminizm).

analiza zdaje się szukać w literaturze przede wszystkim swej własnej *satysfakcji*" (s. 6). Pomiedzy literaturą a psychoanalizą zakłada się zatem relację jednozwnrotną. Takie rozumienie relacji wiedzie w konsekwencji do tego, że „literatura jako taka jest ostatecznie przez psychoanalizę *nierozpoznana*” (s. 6), że gubi się jej swoistość, między innymi literackość.

Można przecież – sugeruje Felman – inaczej pomyśleć ów związek. Z punktu widzenia krytyki literackiej należałoby postrzegać go w kategoriach „wymiany”⁸, „dialogu” pomiędzy „dwoma różnymi korpusami mowy i różnymi trybami wiedzy” (s. 6). Co oznaczałoby, że obie są korpusami i mowy, i wiedzy. Psychoanaliza utraciłaby zatem prawo do pozycji autorytetu z racji dysponowania metajęzykiem i zarazem prawo do „definiowania, rozróżniania i wzajemnego odnoszenia” (s. 6). Nie chodzi przecież o to – jak zastrzega Felman – aby w relacjach psychoanalizy i literatury „odwrócić pozycje Pana i niewolnika” (s. 7), ale aby „obustronnie podważyć pozycję panowania jako taką”, „aby zdekonstruować samą strukturę tej *opozycji*”, aby „zmieszać, przetasować kategorie tej alternatywy” (s. 7). Rzecz nie w tym, aby teraz literaturze, jak to próbowano czynić, przypisać pierwszeństwo, nadać jej miano „historycznego źródła” (s. 8) w odkryciu nieświadomości. Shoshana Felman pragnie „przemieścić” cały dotychczasowy model relacji pomiędzy literaturą a psychoanalizą w taki sposób, aby strukturę rywalizacji – pretensji każdej ze stron do autorytetu i pierwszeństwa⁹ – poddać dekonstrukcji.

⁸ Felman, na co kładę akcent w następnym przypisie, zdaje sobie sprawę z bardziej skomplikowanego niż w myśleniu potocznym charakteru tych relacji „wymiany”. Wydaje mi się, że dopiero Max Milner artykułuje całą rzecz w sposób bardziej zdecydowany. Różnica pomiędzy relacją, którą nawiązuje pacjent ze swym analitykiem, a tą relacją z tekstem literackim, w którą wchodzi krytyk czy interpretator, polega na tym, że ta ostatnia nie może się przełożyć na relację przeniesienia, charakteryzującą proces psychoanalityczny. Taka relacja nie może zaistnieć pomiędzy krytykiem czy interpretatorem a tekstem. Bo – zaznacza Milner – nie może zaistnieć pomiędzy nimi żadna wymiana. A tym, kto ewentualnie mógłby podlegać w tej relacji przemianie, mógłby być tylko analityk (czyli badacz). Felman zdaje sobie sprawę z owej „niepełnej” wymiany, o czym świadczy ujmowanie przez nią sytuacji podmiotu krytycznego: „[...] krytyk literacki zajmuje więc zarazem miejsce psychoanalityka (w relacji interpretacji) oraz miejsce pacjenta (w relacji przeniesienia)” (s. 7). Zob. też M. MILNER: *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris, SEDES, 1997, s. 198.

⁹ Felman wskazuje na bardzo istotną, już podnoszoną, głównie przez badaczy spod znaku Lacana, sprawę. Wśród krytyków, interpretatorów literatury, ciągle utrzymuje się tradycyjne ustawienie relacji: oni zajmują pozycje psychoanalityków, literatura funkcjonuje jako obiekt-pacjent. A zatem, nie zakładają takich wzajemnych relacji, w których role badających (psychoanalityków) wymienione zostają na role badanych (pacjentów). A więc, że status tekstu „nie jest statusem pacjenta, ale raczej statusem mistrza” (s. 7). W terminach tradycyjnej psychoanalizy należałoby tu mówić o konieczności uwzględnienia zarówno relacji przeniesienia, jak i kontrprzeniesienia. Felman przypomina Lacanowską definicję roli psychoanalityka w strukturze przeniesienia: „Tak jak pacjent widzi psychoanalityka, my widzimy tekst, jako »podmiot, który z założenia wie« – jako to właśnie miejsce, w którym re-

A zatem, tekst nie może zostać sprowadzony do roli pacjenta – on także „wie”, tak jak „wie” i jego interpretator. Za pomocą ironii, której ani teoria, ani psychoanaliza nie używa, literatura może w stanowczy sposób podważać kategorię autorytetu: własnego i samej psychoanalizy.

W świetle tego przemieszczenia akcentu – notuje Felman – tradycyjna metoda *zastosowania* [application] psychoanalizy do literatury byłaby z zasady odrzucona. Samo pojęcie *zastosowania* zostałoby zastąpione pojęciem *uwikłania* [implication] (s. 8).

Tym samym musiałaby się zmienić rola interpretatora. Nie byłby on już tym, kto do tekstu stosuje uprzednią wobec niego wiedzę (psychoanalityczną), ale kimś, kto „działa na zasadzie wchodzenia pomiędzy [go-between]” (s. 9), kto bada, wyświeśla, artykułuje często „nie dane wprost” sposoby, „w jakie obie te dziedziny rzeczywiście *wzajemnie się wikłają* [implicate each other], tak że każda z nich odkrywa siebie samą jako oświeconą, wewnętrznie ukształtowaną, ale i naruszoną, przemieszczoną przez tę drugą” (s. 9).

Felman sięga do etymologii słowa „*implication*”, które tutaj tłumaczę jako ‘uwikłanie’. Łacińskie *im-plicare* tłumaczy jako: „w + zawinąć [in + fold]”, podkreślając „przestrzenną relację *bycia wewnątrz* [interiority]” (s. 9), podczas gdy ‘zastosowanie’ (*application*) presuponuje relację bycia na zewnątrz.

Literatura – wedle Felman – zajmuje pozycję na zewnątrz psychoanalizy i jest zarazem wewnątrz niej, kiedy staje się dla niej „językiem, którego psychoanaliza używa, by *mówić o sobie, żeby nazwać siebie*” (s. 9). W terminach takich, jak: kompleks Edypa, narcyzm, masochizm, sadyzm, stanowiących psychoanalityczne „nazwy »własne«”, odkrywamy imiona postaci fikcyjnych lub twórców literatury. Psychoanaliza i literatura

różnią się między sobą, ale równocześnie są »zawinięte w« siebie wzajemnie [are also „enfolded within” each other], a skoro są od początku równocześnie na zewnątrz i wewnątrz siebie, moglibyśmy powiedzieć, że podważają, każda ze swej strony, ową wewnętrzność [interiority] drugiej (s. 9).

Podważają, skoro „każda zawiera się w tej drugiej jako jej *inność-wobec-samej-siebie* [otherness-to-itself], jej nieświadomość” (s. 10). I tak jak

zyduje znaczenie i *wiedza* o znaczeniu. Względem owego tekstu krytyk literacki zajmuje więc zarazem miejsce psychoanalityka (w relacji interpretacji) oraz miejsce pacjenta (w relacji przeniesienia). A zatem, podporządkowując psychoanalizę perspektywie *literackiej*, użyłaby się jakiś skutek subwersywny wobec jednoznacznej biegunowości, przez którą psychoanaliza ujmuje literaturę jako swego innego, jako czysty obiekt interpretacji” (s. 7–8).

psychoanaliza wskazuje na nieświadomość literatury – konkluduje Felman – tak *literatura ze swej strony jest nieświadomością psychoanalizy*, tak niemyślany cień w *teorii psychoanalitycznej* to właśnie jej własne uwikłanie w literaturę, tak literatura *wewnątrz psychoanalizy* funkcjonuje właśnie jako jej „niemyślane”: jako warunek możliwości oraz samopodważająca ślepa plamka w psychoanalitycznej *myśli* (s. 10).

Jak łatwo zauważyć, Felman dekonstruuje tradycyjną relację pomiędzy psychoanalizą i literaturą, wyciągając wszystkie konsekwencje z myślenia poza dychotomiami, poza binarnymi opozycjami. Stąd w jej tekście kluczowym słowem jest: dekonstrukcja. Ów nowy projekt czytania relacji pomiędzy literaturą i psychoanalizą stanowi rodzaj analogii do związków, które naszkicował w swoich tekstach Jacques Derrida, dotyczących komentarza i tekstu komentowanego¹⁰. Można powiedzieć, że w ujęciu Felman psychoanaliza traci rolę tradycyjnie rozumianego komentarza, który cechowałaby jakaś uprzednia i zewnętrzna pozycja wobec tekstu literackiego. Komentarza, który posiadałby autorytet wiedzy, który rościłby sobie prawo do występowania w imieniu teorii. Od momentu, gdy granice i hierarchie pomiędzy dwiema dyscyplinami zostają zatarte, podział na wewnątrz i zewnątrz każdej z nich okazuje się złudny, pojawia się możliwość myślenia o tym, co wspólne. A mianowicie o tym, że zarówno psychoanaliza, jak i literatura „pracują w języku”¹¹. Oznacza to, że uczestniczą w tej samej przygodzie: że przedmiot, którego poszukują, „jest tajemnicą” – jakby powiedzieli autorzy *Maszyny do pisania...* Tadeusz Rachwał i Tadeusz Sławek – że za-

¹⁰ Zob. T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques’a Derridy*. Warszawa, Rój, 1992, s. 24; M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, Studio Φ & Wydawnictwo Domini, 1997; A. BURZYŃSKA: *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków, Universitas, 2006.

¹¹ Max Milner w cytowanej książce (*Freud et l’interprétation de la littérature*) wskazuje na dwa główne pola, które łączą psychoanalizę i literaturę. Psychoanaliza wypracowała „metodę” badania ludzkiej psychiki. Polega ona na słuchaniu wypowiedzi pacjenta. Język jest zarazem obiektem obserwacji i instrumentem kuracji. Jest oczywiste, że literatury pracującej w języku, dla której język jest jedynym sposobem wyrazu, bezpośrednio dotyczy to, co psychoanaliza ma do powiedzenia na temat związków języka z nieświadomością. A wiemy już od Lacana, że język oferuje model funkcjonowania nieświadomości, skoro nieświadomość jest ustrukturyowana tak jak język. Chodzi zatem o to, że język i nieświadomość funkcjonują wedle tych samych praw. Dla samego Freuda rzecz przedstawiała się nieco inaczej: słowo było obrazem, a obraz odsyłał do słowa. Pojawia się tu problem związków psychoanalizy z językoznawstwem. Jest on złożony, albowiem to, co jest przedmiotem zainteresowania tej dyscypliny – językowa norma, dokładnie uchyla, a nawet anihiluje psychoanalityczne zainteresowanie odstępstwem, błędem, lapsusem, pomyłką – krótko mówiąc – wykrzywieniami mowy. Podobnie działa profesjonalny/a korektor/ka. Drugim takim miejscem kontaktu psychoanalizy i literatury jest wyobraźnia – podstawowa materia każdego twórcy i Freuda pracującego nad marzeniami sennymi, fantazmatami, mitami.

mieszkuje „*pomiędzy* pojęciami, które próbują go opisać”¹². W metaforyce mikrobiologii (i nie tylko) znaczyłoby to, że

dekonstrukcja zamieszkuje już we „wnętrzu” (konieczny cudzystów wokół tego terminu) każdego z pojęć, do których się zbliża. [...] wwierca się jak robak czy kornik, w dyskurs, który został już wypowiedziany; [...]. [...] Pasożyt rozłamuje (jak derridiańska *differance* [...]) pojęcie, czyniąc je zawsze podzielonym, trawionym przez inne pojęcia, drażnionym przez „bakterie” języka. W ten sposób pojęcie nie jest nigdy ustabilizowane i statyczne, nie ma wspólnego z „byciem”, a raczej ze stawaniem się, nie tyle z *Sein*, co z *Werden*¹³.

Jeśli w metaforę „pasożyta” – metaforę mikrobiologii – włączyć kategorię nieświadomości, wówczas staje się jeszcze bardziej oczywiste, że żadne z pojęć teorii psychoanalitycznej nie może się ostać jako ostateczne i autorytatywne. Że podmiot teorii psychoanalitycznej jest uwikłany we własną siatkę pojęć, w taki sam sposób jak autor tekstu czy jego czytelnik (krytyk). A zatem, że metajęzyk psychoanalitika/krytyka może po prostu odgrywać rolę symptomu – symptomu wskazującego na każdego z nich z osobna. Znaczy to, że są wystawieni na opór i na ślepe plamki, które są prawdziwymi pułapkami w pracy analizy.

Z perspektywy nieświadomości, która zarządza „pracą” każdej wypowiedzi, żadna z nich, ani wypowiedź psychoanalitika, ani krytyka, nie może rościć sobie pretensji do panowania i władania nad drugą. W każdy proces kreacji zaangażowana jest nieświadomość podmiotu, a ten – pamiętajmy – jest podmiotem pożądanym, jako taki nie może ani panować nad własną wypowiedzią, ani jej cenzurować. Jak mówi Denis Rudelic-Fernandez,

Freud nas uczy, że opowiadanie w psychoanalizie zapisuje się, wychodząc od miejsca wypowiedzeniowego [*enonciative*], które to miejsce wypowiedzeniowe – zawsze w przemieszczeniu, zajęte przez innego – po prostu umyka podmiotowi¹⁴.

A zatem, gdy zakładamy istnienie nieświadomości, cała wiedza na temat praktyki narracyjnej zostaje przekształcona.

¹² T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 24.

¹³ Ibidem, s. 27.

¹⁴ D. RUDELIC-FERNANDEZ: *Psychanalyse. Recit, narration et transmodalisation*. In: P. KAUFMANN: *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Paris, Kordas, 1993, s. 849.

3. Prezentacja lektury N. Schor: *Eugenia Grandet* Balzaka Feministyczna „rewaloryzacja” literatury (rejestru Wyobrażonego)

Dyskurs psychoanalityczny – i jego założenia teoretyczne – nie może być ważniejszy od samej literatury. Tym bardziej, że jego nienaruszalność została wielokrotnie zakwestionowana zarówno od wewnątrz psychoanalizy, jak i z zewnątrz. Takie przekonanie towarzyszy Naomi Schor¹⁵, kiedy analizuje *Eugenię Grandet* Balzaka. Konfrontuje tekst powieści z takimi pojęciami psychoanalitycznymi, jak: Lacanowska koncepcja Wyobrażonego i Symbolicznego, „stadium lustra”, Freudowska kategoria narcyzmu i melancholii, „melancholicznego rozwiązania”, jednakże konfrontuje ów tekst już po polemice, po swoistym procesie, jaki wytoczyła dyskursowi patriarchalnemu – przez owe pojęcia alegoryzowanemu – Luce Irigaray. Schor akcentuje jednocześnie miejsca, w których tekst literacki „opiera się” zastosowaniu do niego „wiedzy” klinicznej (w znaczeniu *application* Shoshany Felman), miejsca, które wymuszają wycofanie się z wszelkich prób przekładu „języka powieści” na „język” teorii analitycznej. W każdym takim przypadku braku zgodności, „inkongruencji” między nimi, wygrywa zrekonstruowana, odczytana przez badaczkę, racja Balzaka. Jak zobaczymy, dzięki praktyce analitycznej Schor, która szuka miejsc przejścia pomiędzy dyskursem literackim a psychoanalitycznym, powieść mówi własnym głosem i mówi rzeczy ciekawe. Bez dekonstrukcji łączącego oba obszary spójnika „i” powiedziałaaby zapewne tylko to, co już wcześniej wiedzieli wybrani przez badaczkę psychoanalitycy.

3.1. Można odrzucić Freuda?

Powieść Balzaka wyróżnia się wśród francuskich powieści psychologicznych. Jeśli bowiem tradycją była „uderzająca nieobecność albo matek (jak w *Manon Lescaut* i *Pani Bovary*), albo ojców (jak w *Księżnej de Clèves* i *Edu-*

¹⁵ N. SCHOR: *Breaking the Chain...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

kacji *sentymentalnej*)", to Eugenia Grandet uosabia – wedle Schor – „nuklearną powieść rodzinną”: przedstawia całość „konfiguracji Edypalnej” (s. 91). Jest także wyjątkową powieścią w twórczości Balzaka: w żadnym innym jego tekście relacja matka/córka nie została tak szczegółowo opisana i nie zostało poddane tak wnikliwej analizie „przenikanie się” (s. 91) wpływów ojcowskich i macierzyńskich. W tej szczególnej powieści „z uporem” – jak mówi Schor – „podkreśla się właśnie powiązanie Wyobrazonego i Symbolicznego” (s. 91).

Powieść Balzaka opisuje związek matki z córką jako rodzaj „absolutnej fuzji”, „symbiozy” we dwoje, „identyfikacji” (s. 92). Owa – wedle określenia Schor – „homoseksualna” więź z matką naznacza dalsze życie i wybory Eugenii. Jako „matryca” wszystkich jej relacji emocjonalnych określa przede wszystkim jej związek z Karolem, który miał być powtórzeniem „owego desperackiego raj” we dwoje, nawiązanego pierwotnie z matką. Karol jest obiektem jej „idolatrii” (s. 93), jest ona „oślepiona ornitologicznymi doskonałościami Karola – porównano go do obu: pawia i feniksa” (s. 102). Miłość Eugenii cechuje „przecenianie” obiektu swych uczuć, co nakazywałaby lokować ją w męskim typie wyboru obiektu. Zgodnie z rozróżnieniem freudowskim, przedstawionym w tekście *W kwestii wprowadzenia do narcyzmu*, „przecenianie obiektu” jest prerogatywą męską – mężczyzna, przeceniając samego siebie, „przenosi” tę cechę na „obiekt seksualny”, co „można sprowadzić do zubożenia »ja« w libido na korzyść obiektu”¹⁶, podczas gdy „kobiety [...] kochają, ściśle rzecz biorąc, jedynie same siebie, i to tak intensywnie, jak intensywnie kocha je mężczyzna. Ich potrzeba nie jest skierowana do miłości, do bycia kochaną – kobiety takie okazują względy temu mężczyźnie, który spełnia ten warunek”¹⁷.

„Eugenia – kochając zgodnie z modelem męskim – byłaby jakimś »przypadkiem kobiecego narcyzmu, idącego na przekór teorii psychoanalitycznej«, teorii potwierdzanej przez Balzaka w innych jego powieściach” (s. 93–94), jak na przykład *Kobieta bez serca*, *Fedora*, *Jaszczur*. Schor nie próbuje uzgadniać owego, „»niekobiecego« wyboru obiektu” (s. 94) Eugenii z psychoanalizą. Decyduje inaczej: „[...] moglibyśmy zacząć po prostu od odrzucenia rozróżnienia freudowskiego – krok, jaki podjęło wielu krytyków przed nami – i usiłować rozwiązać *gender* z narcyzmem” (s. 94).

¹⁶ S. FREUD: *W kwestii wprowadzenia do narcyzmu*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2007, s. 38.

¹⁷ Ibidem.

3.2. Nie można „rozwieść genderu z narcyzmem”

Taki rozwój przeprowadził Lacan, opisując „fazę lustra”. Ta faza, w której kształtuje się narcystyczna podstawa *ego*, przedstawiana jest przez niego jako czas „jednopłciowości”, czas poprzedzający powstanie różnicy płci. Znaczyłoby to, że nie ma różnicy pomiędzy męskim i kobiecym wejściem w Wyobrażone (Lacanowskie *l’Imaginaire*), że tak dziewczynka, jak i chłopiec w identyczny sposób postrzegają w lustrze swoje *imago*. Irigaray polemizuje (w *Ce sexe qui n’en est pas un* i w *Speculum de l’autre femme*¹⁸) z wiarą Lacana w „niewinność” (s. 94) fazy lustrzanej.

Lustro Lacana, jak pokazuje Irigaray, jest tylko najbardziej współczesnym wcieleniem filozoficznego toposu, płaskim lustrem, które było, co najmniej od Platona, na usługach tradycji filozoficznej, poświęconej waloryzowaniu tożsamości, symetrii i, najważniejszej ze wszystkich, widzialności: fallusa jako jedynego standardu seksualnego. Według Irigaray, stadium lustra nie jest, w żadnym sensie tego słowa, neutralne; postać w lustrze jest *implicite* męska (s. 94–95).

A zatem — referuję Irigaray, śledząc wykład Schor — dziewczynka inaczej aniżeli chłopiec musi przejść przez „doświadczenie” lustra (s. 95). Gdy dla niego będzie ono doznaniem „ekstатыcznym”, to dla niej „dysforycznym”, jako doznanie braku. Stadium lustra pozostawia w (na) niej pierwsze narcystyczne znamię — bliznę. Pierwotna alienacja kobiety pojawia się w schemacie Lacana wraz z kształtowaniem się *ego*, wtórna zaś, „zaszczepiona na tej pierwszej”, wynika z natury kobiecej wyobraźni, w której dominuje „ekonomia skopiczna”.

Po wyjaśnienie działania owej ekonomii sięgnę do rozprawy Eugénie Lemoine-Luccioni:

Aby wyjaśnić, czemu obraz w lustrze może być albo jakimś symbolicznym otwarciem, albo narcystycznym uwięzieniem [*capture*], należy wrócić do funkcji skopicznej.

Jest to ta sama funkcja, która organizuje kobiece libido, z tej niewątpliwiej racji, że to ona, jak pisał o niej Jacques Lacan, „najdoskonalej uchyla [*élude*] kategorię kastracji”. Czyli kobieta, jak powiedzieliśmy, już podzielona, odrzuca ryzyko, jakie niesie nowy podział [*schize*], taki, który „ja” [*le moi*] rzutuje na odległość: w swego rodzaju obraz lustrzany [*i (a)*], zmuszając podmiot, paradoksalnie, do tego, by siebie zobaczyć.

¹⁸ L. IRIGARAY: *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris, Minuit, 1977; EADEM: *Speculum de l’autre femme*. Paris, Minuit, 1974.

Dla dziewczynki to zbudowanie dystansu [*la mise à distance*] stanowi trudną próbę. Woli ona kołysać się w obrazie, jaki jej gwarantuje (tak wierzy) spojrzenie matki, też stanowiące uwięzienie, a później wszechwidzące spojrzenie ojca. Zatem nad ów obraz przedkłada ona wiarę. Wierzy, że jest sobą. Zlewa się przeto z ową postacią pełną, pozbawioną szczeliny, bez dziury, jaką zabezpiecza jej moc rodzicielska. Czyniąc to, podstawia ona pod osobę matki, o którą chodziło w [grze] *Fort-Da*, swoją własną osobę, którą wyobraża lustrzany obraz jej ciała; obraz wywołany przez spojrzenie matki, przez nie „spowodowany”; jest to [gra] *Fort-Da* na odwrót, a stawką w tej symbolizacji staje się całe ciało, z ryzykiem pokawałkowania i histerycznego paraliżu, będących jej następstwem.

Ale oferując się w ten sposób spojrzeniu, dając się zobaczyć, wedle sekwencji: widzieć, widzieć siebie, dać się widzieć, być widzianym, dziewczynka – której nie grozi popadnięcie w kompletną alienację histeryczki – prowokuje Innego do spotkania oraz odpowiedzi, co daje jej przyjemność. Każdy popęd cząstkowy jest inwokacją, zauważa Lacan. Może mówimy o tym samym, pisząc o prowokacji. Inwokacja czy prowokacja pod adresem spojrzenia Innego może zachodzić tylko wówczas, kiedy dziecku zabraknie – wypełniającego – spojrzenia Matki, a jego miejsce zajmie spojrzenie Innego. W tej grze ustanawia się artykulacja symboliczna¹⁹.

Jednym z rezultatów takiej feministycznej interpretacji fazy lustra jest dostrzeżenie zakłóceń mechanizmów opisywanych jako prawidłowe w przypadku chłopca.

Powieść Balzaka – jak dowodzi Schor – przedstawia dwa zdarzenia z lustrem. W obu przypadkach tym, kto ocenia Eugenię w lustrze, jest mężczyzna – a raczej uwewnętrznione przez bohaterkę, korygujące męskie spojrzenie. Spoglądając na siebie oczyma Karola, Eugenia traci część swojego narcyzmu (jakby powiedział Freud) albo, jak podpowiada Schor, „jej narcyzm jest zdecydowanie »negatywnego« rodzaju” (s. 95).

W konsekwencji, kontemplując swój obraz w lustrze, zakochana kobieta może jedynie doświadczać dewastującego poczucia nieadekwatności, dysforii pogłębionej przez utratę „własnego spojrzenia na siebie” [*self-regard*], które jest korelatem idealizacji przedmiotu miłości (s. 95).

Patrząc na swoje odbicie w lustrze, nie widzi sama siebie, patrzy na siebie Jego oczyma.

Natomiast „jedynym możliwym czynnikiem jej pogrążenia w narcyzmie [*narcissization*]” (s. 96)²⁰ jest ojciec. Jednakże spojrzenie ojca pojawia się

¹⁹ E. LEMOINE-LUCCIONI: *Partage de femmes*. Paris, Seuil, 1976, s. 84–85.

²⁰ Jest to formuła Luce IRIGARAY (*Speculum de l'autre femme...*, s. 106).

w takim miejscu powieści, że może być odczytane jako „przykładowa alegoryzacja wzajemnego przenikania się Wyobrażonego i Symbolicznego” (s. 96). Jeśli w rejestrze Wyobrażonego lokuje się namiętność Grandeta do córki, to w rejestrze symboliki ojciec uosabia źródło prawa, dokumentuje swą władzę: ogarnia Eugenię czułym spojrzeniem wtedy, gdy ta z jego woli odbywa swą karę za nieposłuszeństwo. W odosobnionym pokoju musi ona przepracować także ojцовski zakaz małżeństwa z Karolem. Dla Schor owo uchwycenie zawierania się Wyobrażonego w Symbolicznym i Symbolicznego w Wyobrażonym jest ważnym momentem interpretacji. Uwrażliwia na niestabilność i brak dostatecznej separacji tych dwóch Lacanowskich rejestrów ludzkiej podmiotowości (jako ideału terapeutycznego): ich hierarchii i uporządkowania w czasie. „Rzeczywistość” tekstu Balzaka podpowiada inny tryb ich współistnienia.

Naomi Schor odwołuje się do „poetyki” *Bildungsroman*, a ściślej, do psychoanalitycznej interpretacji faz dojrzewania jej głównego bohatera czy głównej bohaterki. Tradycyjne interpretacje wskazywały – akcentuje Schor – na regularne w biografii bohatera *Bildungsroman*,

udane lub nieudane, lecz, w każdym wypadku, konieczne, przejście od Wyobrażonego do Symbolicznego, od niebezpiecznych uwiedzeń fazy lustra do trzeźwych realiów prawa ojцовskiego (s. 90).

I wypowiadały tym samym ogólne, sformułowane przez psychoanalizę, prawa rozwoju, którym podlegać musi każde indywiduum, jeśli jego dojrzewanie ma przebiegać w sposób „poprawny”. Tymczasem – w lekturze Schor – powieść Balzaka ujmuje Symboliczne jako wrogie dla bohaterki. Symboliczne – można powiedzieć – uosabia dla Eugenii zły los. Symboliczne w pełni wkracza w szczególną fazę fabuły: w tę fazę, która w *Bildungsroman* była tradycyjnie zagospodarowywana przez manifestację dojrzałości herosa lub heroiny, dojrzałości jako świadomości swojego miejsca w świecie. I tak się też dzieje w przypadku Eugenii. Jednakże nie jest to świadomość, która uaktywnia euforię – konstruuje ją przede wszystkim dwudziestoczworogodzinna sekwencja zdarzeń: przybycie Karola, miłość Eugenii do niego i ojцовski zakaz małżeństwa z Karolem. Eugenia uświadamia sobie, że żadne miejsce jej życia, nawet wspólny pokój z matką, nie jest i nie było wolne od praw patriarchalnych, zgodnie z którymi sama podlega bezwzględnie „dwóm homologicznym, powiązanym systemom wymiany konstytuującym kulturę patriarchalną: małżeństwu i finansom” (s. 97–98).

Schor stawia kwestię: „jak Eugenia godzi przejście z Wyobrażonego do Symbolicznego, lub raczej, jak uzgadnia ich pozostające w konflikcie nakazy?” (s. 98). Jest oczywiste, że zadając to pytanie, Schor problematyzuje

tym samym owe, wymodelowane przez psychoanalizę lacanowską, fazy rozwojowe. Problematyzuje z perspektywy gender bohaterki Balzaka.

Po latach umierają rodzice, Eugenia dziedziczy spadek, staje się wolna. Wówczas jednak dowiaduje się o zaręczynach Karola. Zrozpaczona postanawia wstąpić do klasztoru. Zmienia jednak ten pierwotny zamiar (konwencjonalne rozwiązanie dla kobiet oszukanych w miłości) i poślubia zafanego opiekuna pod warunkiem, że małżeństwo nie zostanie skonsurowane. A zatem Eugenia wybiera swoistą formę koniunkcji: „będzie zarazem poślubioną i dziewicą” (s. 98). Jakby „ściśle wzorując się na kontrowersyjnym i często mylnie rozumianym wyborze Księżnej de Clèves”, która „godzi imperialność pożądaną z imperatywem społeczeństwa” (s. 98). Eugenia, wybierając takie rozwiązanie, tym samym, wedle interpretacji Schor,

poddaje się prawom wymiany, nie zrzekając się swojej najbardziej autystycznej fantazji; wbrew wszelkim oczekiwaniom wspartym na męskich modelach procesów rozwojowych, wchodzi w Symboliczne i równocześnie pozostaje zafiksowana na Wyobrażonym (s. 99).

Naomi Schor nazywa owo Balzakowskie rozwiązanie finału powieści „rozwiązaniem melancholijnym”, zapożyczając ten termin od Luce Irigaray.

W objaśniającym przypisie Schor następująco streszcza odpowiedni fragment *Speculum de l'autre femme*:

Irigaray wprowadza to pojęcie w swoim omówieniu reakcji dziewczynki na odkrycie kastracji kobiety. Irigaray sugeruje, że dziewczynka może wybrać melancholię, tym bardziej, że Freudowski opis jej reakcji na to nieoczekiwane odkrycie nosi uderzające, niemal punkt po punkcie, podobieństwo z symptomatologią melancholii. W tej analogii zawiera się *implicit* fakt, że penis należy do tej klasy obiektów, których utraty nie da się powetować dzięki pracy żałoby (s. 176).

3.3. Melancholia i narcyzm – konfrontacja teorii Freuda, teorii Irigaray i powieści Balzaka (co zrobić z tą rozbieżnością?)

Jednakże owe freudowskie analogie zostają przez Irigaray odrzucone. Dziewczynka nie wybierze melancholii. Dlatego, że melancholijny syndrom tworzy się, czerpiąc z dużych zapasów narcyzmu. Tymczasem –

twierdzi Irigaray – nie może on nabrać „jakiejs przeważającej i stałej formy” ze względu na „ekonomię narcyzmu kobiecego”, „kruchosć ego dziewczynki i kobiety”, na „rozproszenie” się jego symptomów (s. 99)²¹.

Schor zauważa, że w powieści Balzaka narcyzm Eugenii ewoluuje: na początku powieści negatywny, przekształca się, sprawiając, że bohaterka staje się, zgodnie z koncepcją Freuda, wcieleniem kobiety narcystycznej. Czyli, mówiąc w skrócie, kobiety, która jest samowystarczalna, bo nie potrzebuje dla samopotwierdzenia (męskiego) spojrzenia z zewnątrz.

Jak w tej interpretacji odnoszą się do siebie psychoanaliza (feministycznie zreinterpretowana przez Irigaray) i literatura (Balzak w lekturze Naomi Schor)?

Swoją interpretacyjną decyzję badaczka amerykańska motywuje w sposób, który potwierdza sugestie Felman, dotyczące relacji pomiędzy psychoanalizą i literaturą. Wybiera opcję wzajemnych wpływów, „koordynacji”, odrzucając zastosowanie i „subordynację”.

Właśnie dlatego, że to, o co tutaj chodzi, nie jest ograniczającym zastosowaniem siatki pojęć klinicznych do tekstu literackiego, ale raczej, by posłużyć się sugestywnym terminem Felman, jest rozpoznaniem ich wzajemnej implikacji, ta inkongruencja między teorią Balzaka a teorią Irigaray nie powinna oznaczać jakiejs skazy na prefreudowskich intuicjach Balzaka (s. 99).

Wydawać by się mogło, że usunięcie na bok koncepcji Irigaray (słaby narcyzm, brak melancholii) oznacza rodzaj zdrady wobec feministycznej obserwacji. Jednakże, jak zobaczymy, analiza tekstu Balzaka, sugerująca wierność temu, co zapisane w jego powieści, zrekompensuje nam owo odchylenie Schor. Co więcej, okaże się, jak twórcza, a nawet o ile bardziej twórcza od praktyki „zastosowania”, może w efekcie okazać się właśnie dla feministycznych rozpoznań owa „zdrada”.

3.4. Prefreudowskie intuicje Balzaka

Eugenia Grandet może zostać uznana za „studium przypadku” romantycznej melancholii. Jednakże dla Schor jest także jeszcze czymś więcej, albo czymś odmiennym, co warte jest rejestracji. Melancholia Eugenii znajduje, z jednej strony, swoją podstawę w „rezerwach narcyzmu” (s. 100),

²¹ Schor cytuje L. IRIGARAY: *Speculum de l'autre femme...*, s. 84–85.

którego źródeł należy upatrywać w identyfikacji bohaterki z ojcem. Z drugiej zaś strony „jest zdeterminowana przez jej identyfikację z matką” (s. 101). Wcześniejsza, symbiotyczna więź córki i matki zostaje przypiętutowana – wedle terminu Schor – „stoickim paktem” (s. 101). Wypowiedziana przez matkę, na łożu śmierci, maksyma: „szczęście istnieje jedynie w niebie; dowiesz się o tym kiedyś”²², streszcza los kobiety, której przeznaczeniem ma być rozpacz i wieczny smutek.

Eugenia Grandet jest powieścią, której centralna teza jest, mówi Schor, „dolorystyczna”, w zgodzie z głęboką romantyczną fascynacją bólem jako pewnym podstawowym doświadczeniem ontologicznym (s. 101).

Albowiem – w rozpoznaniu Schor – „dla Balzaka oś różnicy seksualnej idzie równolegle z osią algomanii” (s. 101).

Freud – jak już wiadomo – wiązał melancholię z narcyzmem, odwołując się, jak sam twierdził, do, co prawda, niesprawdzonego empirycznie wniosku, że „dyspozycja do schorzenia melancholicznego czy też jakaś jej część przeniesiona została do zjawiska dominacji narcystycznego wyboru obiektu”²³. Przeczytajmy, już poza Schor, stosowny fragment z *Żałoby i melancholii*:

Doszło tu do wyboru obiektu, do związania libido z pewną osobą; w konsekwencji wpływu realnej urazy czy realnego rozczarowania doznanego ze strony ukochanej osoby miał miejsce wstrząs w obrębie tego związku z obiektem. Rezultatem nie było tu normalne wycofanie libido z danego obiektu i przesunięcie go na nowy obiekt; zaszedł tu inny proces wymagający – jak się wydaje – spełnienia kilku warunków. Okazało się, że obsada obiektu nie jest zbyt oporna, została zlikwidowana, lecz uwolnione w ten sposób libido nie zostało przesunięte na jakiś inny obiekt – zostało wycofane z powrotem do „ja”. W owym „ja” nie zostało ono jednak wykorzystane w dowolny sposób – posłużyło do tego, by ustanowić *utożsamienie* „ja” z porzuconym obiektem. Cień tego obiektu padł zatem w ten sposób na „ja”, które można było ocenić z perspektywy specyficznej instancji niczym obiekt, niczym porzucony obiekt. W ten sposób utrata obiektu przekształciła się w utratę „ja”, a konflikt pomiędzy „ja” i ukochaną osobą przybrał formę konfliktu pomiędzy krytyką „ja” i „ja” przekształconym za sprawą utożsamienia.

Jeśli chodzi o przesłanki i rezultaty takiego procesu, to i owo można pośrednio wywnioskować. Z jednej strony musi tu występować silne utrwalenie na obiekcie miłości, z drugiej zaś – w przeciwieństwie do tego

²² E. BALZAK: *Eugenia Grandet*. Przeł. T. ŻELEŃSKI-BOY. Warszawa, PIW, 1952, s. 135.

²³ S. FREUD: *Żałoba i melancholia* 1917 [1915]. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości...*, s. 152.

– musi istnieć niewielki opór obsady obiektu. Według trafnego sformułowania Otto Ranka, sprzeczność ta wymaga, jak się wydaje, wyboru obiektu na podstawie narcystycznej, tak aby obsadzenie obiektu, jeśli powstaną tu jakieś problemy, mogło się wycofać na drodze regresji do narcyzmu. Narcystyczne utożsamienie z obiektem będzie wówczas substytutem obsady miłosnej, a w rezultacie nie trzeba będzie wyrzekać się związku miłosnego, mimo istnienia konfliktu z ukochaną osobą. Takie substytuowanie miłości obiektu przez utożsamienie to mechanizm ważny dla schorzeń narcystycznych²⁴.

Wiążąc melancholię z narcystycznym wyborem obiektu, Freud podpowiada Schor motywację dla wiecznie żywej namiętności Eugenii do Karola. W ostatniej fazie owa namiętność (w pierwszej fazie Eugenię fascynuje, jak pamiętamy, „ornitologiczna doskonałość” Karola porównanego do pawia i feniksa) przybiera formę zakochania się Eugenii w „skrajnym smutku” Karola, z którym się ona utożsamia jako ze swoim „wyidealizowanym, melancholijnym sobowtorem” (s. 102). Karol jest smutny i jego smutek uwodzi Eugenię.

W jakimś bardzo realnym sensie – konkluduje Schor – tym narcystycznym obiektem, który Eugenia wybiera do kochania – i na tym polega istota jej wyboru: „przysięgła sobie najpierw kochać go zawsze” [...] – jest sama melancholia (s. 103).

Dlatego też, gdy Karol ją porzuca, wycofuje się z życia i powraca do narcyzmu: „zawsze już była w żałobie” (s. 103).

Ale jest jeszcze „mininarracja”, która przykuwa uwagę Schor. Po wyjeździe Karola na Daleki Wschód Eugenia „buduje dla niego pustą kryptę, cenotaf w swej pamięci, łączący żałobę z melancholią” (s. 105). Eugenia kocha się w śmierci. Ta mininarracja opowiadająca o umarłym, który faktycznie nie umarł, jest interpretowana przez Schor jako „alegoria działania porządku Symbolicznego”. Wchodząc w Symbolikę, Eugenia „wypląca się” za to wejście owym szczególnym nakierowaniem swej miłości na „śmierć” (s. 105).

Schor intryguje pytanie: dlaczego jest tak, że Karolowi – po utracie Eugenii – udaje się praca żałoby, a Eugenia „pozostaje melancholią przenikniętą”? (s. 105). Odpowiedź Schor brzmi klarownie: „[...] m e l a n c h o l i j n e w y c o f a n i e s i ę k o b i e c e j p r o t a g o n i s t k i w n a r c y z m u m o ż e b y ć, f a k t y c z n i e, j e d y n ą f o r m ą a u t o n o m i i d o s t ę p n ą d l a n i e j w s p o ł e c z e ņ s t w i e, k t ó r e p r z y p i s u j e k o b i e c i e w S y m b o l i c e f u n k c j ę p o l e g a j ą c ą n a z a g w a r a n t o w a n i u p r z e k a z a n i a f a l l u s a” (s. 106; podkr. – K.K.).

²⁴ Ibidem, s. 151–152.

A zatem owa „smutna powieść” rozświecła się w finale – jak go nazywa Schor – „jasnym romantyzmem”, co wyraża się „odrzuconiem” scenariuszy patriarchalnych proponowanych przez kulturę, odrzuconiem, jakiego dokonała wcześniej Księżna de Clèves (s. 106).

Niejasno przecież rozumiemy ów status Eugenii, ową „niezdecydowalność” zawartą w formule narratora: „będzie poślubioną i dziewczicą”. Schor – jak zaznacza – skłonna jest ową niezdecydowalność Eugenii powtórzyć w swej interpretacyjnej decyzji. Co oznacza, że – wbrew tradycji lekturowej – nie chce owych „sprzecznych impulsów”, których symptomem jest, niewątpliwie, owa decyzja, sprowadzać do jakiegoś jednoznacznego wymiaru. Dlatego też nie opowiada się ani po stronie tych (feministycznych głównie) lektur, które chciałyby, waloryzując rejestr Wyobrażonego jako kobiecy, widzieć w Eugenii „bohaterkę Wyobrażonego”, ani po stronie tych, którzy utożsamiając Symboliczne z kobiecą patologią, chcieliby postrzegać Eugenię jako „ofiara Symbolicznego” (s. 106).

Moja podwojona lektura – wyjaśnia Schor – mieści się w tej samej paradoksalnej przestrzeni, która jest wyznaczona kobietom w systemie patriarchalnym. Ani wewnętrznej, ani zewnętrznej, w której to samo, co jest w jednym porządku brakiem, w drugim jest nadmiarem. Połowiczne wejście Eugenii w Symbolikę (nieskonsumowane małżeństwo) może zatem być rozpatrywane jako subwersywne, choć równocześnie jej wycofanie w Wyobrażone (niewygasła miłość do Karola) ujawnia się jako miara ograniczonych wyborów kobiecych w systemie patriarchalnym (s. 106).

Ostatecznie, Schor uzna „niezdecydowalność” Eugenii za jej paradoksalne zwycięstwo. Zwycięstwo – od razu dodam – nie „w życiu codziennym”, ale w „literaturze”. Balzakowski Lucjan de Rubempré, bohater *Straconych złudzeń*, „prawdziwy melancholijny sobowtór Eugenii” (s. 106) – nie może przeżyć utraty swych złudzeń i popełnia samobójstwo.

Eugenia może i czyni to. Bo przewagi śmierci-za-życia nad samobójstwem mogą nie wystarczać w życiu codziennym, lecz w powieści przetrwanie jest wszystkim, szczególnie dla protagonistki kobiecej (s. 106–107).

To „przetrwanie” należałoby rozumieć, jak sugeruje Schor, zgodnie z rozpoznaniem Leo Bersaniego²⁵, że XIX-wieczny *Bildungsroman* przedstawia fazę dojrzałości bohaterów zawsze jako „tryumf płci”.

²⁵ L. BERSANI: *The Subject of Power*. „Diacritics” 1977, no. 7 (Fall), s. 2–21.

Ów „triumf płci” można przeczytać także w kontekście psychoanalitycznych enuncjacji Michèle Montrelay²⁶. Francuska badaczka broni statusu Wyobrażonego, przeciwstawiając się postponującej ów status hierarchii, narzuconej przez Lacana i jego „męskich” interpretatorów. Owa obrona wpisuje się zresztą w feministyczny projekt, który miał na celu rewaloryzować ów rejestr, konotowany jako macierzyński („kobiecy”). Głosy rozkładały się różnie: od przeceniania tego, co Wyobrażone, do modulowania relacji pomiędzy tymi dwoma rejestrami: ujmowania ich w kategoriach wzajemnego przenikania się, negocjowania dominacji (zob. interpretację dwugłosu: Hélène Cixous i Catherine Clément przez Jane Gallop w rozdziale ósmym: *Feministyczne lektury „Dory”*). Na marginesie warto odnotować, że feministyczne pytania dotyczyły wpływu różnicy płci na rejestr Wyobrażonego i Symbolicznego.

Michèle Montrelay dowodziła niewłaściwości Lacanowskiej hierarchii, mówiąc, że Wyobrażone nadaje konsystencję Symbolicznemu, że zatem jest operatywne i że ta operatywność poprzedza wyłonienie się podmiotu „w jego własnym obrazie”; zaznaczając, że to pierwotne Wyobrażone ma związek z kobietą rozkoszą. Warto podkreślić, że Montrelay nie utożsamia rozkoszy (*jouissance*) z seksualnością. W *L'ombre et le nom. Sur la féminité* Montrelay analizuje marzenie kobiety, podobne do ostatniej fazy miłości Eugenii, które wypełnia gwałtowne pożądanie śmierci. Twierdzi, że w naszej kulturze nie mogłoby się ono pojawić w męskiej wyobraźni, w takim, przynajmniej, uformowaniu, jakie manifestuje wyobraźnia kobieca.

Kobieta mająca ów fantazmat, pisze Montrelay, sądzi, że z jego powodu umrze. Ale nie umiera. Istnieje jakieś miejsce, w którym ta gwałtowność toczy się w myślach²⁷.

Można by zatem sądzić, że Balzakowski Lucjan musi popełnić samobójstwo, bo jego pożądanie śmierci znajduje za małe zakotwiczenie w Wy-

²⁶ „Książki kobiet mówią o tym Wyobrażonym »kobiecy«, które posiadają mężczyźni – między innymi poeci. Mówią one, że psychoanalitycy ani tego nie odbierają, ani o tym nie myślą. Zajęci denuncjowaniem fałszywych teorii »ja«, które zdradzają geniusz Freuda, rozważają Wyobrażone jako ubogą krewną. Jest ono rodzajem instancji podrzędnej [*sous-instance*], stanowiącej dla nich »czysty efekt« Symbolicznego. Ale to nie jest dowiedzione. Można by, na odwrót, zapytać się: czy Wyobrażone, nadając, jak mówi Lacan, »konsystencję« [*consistence*, także: 'spójność'] Symbolicznemu, które jest dziurą, nie jest równie operatywne, równie determinujące strukturę, co Realne i Symboliczne? Nadać konsystencję, nadać ciało symbolicznemu pokawałkowaniu [*fractionnement*]: ta operacja poprzedza wszelkie możliwe ujęcie podmiotu w jego obrazie oraz ujęcie innego. Istnieje jakieś pierwotne Wyobrażone, które nie jest pozbawione związku z rozkoszą kobietą [*jouissance féminine*]”. M. MONTRELAY: *L'ombre et le nom. Sur la féminité*. Paris, Minuit, 1977, s. 155–156.

²⁷ Ibidem, s. 155.

obrażonym. Kobieta zaś Wyobrażone „chroni” przed śmiercią jej pożądań, której sprawcą jest Symboliczne. Mówiąc „chroni”, mam na myśli ową ambiwalencję, zawikłanie „pomiędzy” Wyobrażonym a Symbolicznym, które pokazała Schor.

Rozdział piąty

Socjohistoryczna krytyka feministyczna: Janet Todd

1. Feministyczna historia krytyki i literatury

Książka Janet Todd *Feminist Literary History...*¹ (1988) może stanowić pewien rodzaj nowego podsumowania zamkniętego już, wydawałoby się, etapu myśli feministycznej. Podsumowania, które – muszę to zaznaczyć od razu – ma charakter stronniczy, szczególnie w swych polemicznych fragmentach, dotyczących głównie francuskiej teorii i psychoanalizy. Dla mojego projektu prezentacji zdarzeń w feministycznej krytyce literackiej spełnia istotną funkcję informacyjną, albowiem Todd wprowadza, nierejestrowany dotąd przeze mnie wyraziście i z osobna (a wprowadzany jedynie w recenzjach poszczególnych badaczek, jak na przykład Cora Kaplan przy okazji Kate Millett), wariant brytyjskiej krytyki feministycznej, spowinowacanej z marksizmem i zainteresowanej ideologią i historią kultury.

Janet Todd próbuje zrekonstruować i zarazem reaktywować empiryczny nurt feministycznej krytyki amerykańskiej, ten nurt, który – wedle autorki – nadał jej (na przełomie lat 60. i 70.) swoistość i stanowił obiecujący punkt wyjścia do rozwoju dalszej refleksji. I dlatego warto przyjrzeć mu się na nowo, oczyma jego gorącej zwolenniczki, tym bardziej, że lata 80., zgodnie z panującą modą na teorię, zepchnęły jego przedstawicielki do la-

¹ J. TODD: *Feminist Literary History: A Defence*. Cambridge, Polity Press, Basil Blackwell, 1988. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

musa. Todd nie ukrywa, że socjohistoryczna krytyka feministyczna miała swe ograniczenia: w małym stopniu wyostrzoną świadomość konstrukcyjnego charakteru tożsamości genderowej, swych założeń teoretycznych, eklektyzmu, nazbyt pośpiesznie formułowała uogólnienia, odrywając je od historycznego konkretnego, ale aby ją sprawiedliwie ocenić, należy zwrócić się do jej historycznego i politycznego kontekstu. To on bowiem miał wpływ na jej metody badawcze. Owa krytyka zrodziła się z feministycznej aktywności, czerpała swą witalność z ulicznych manifestacji. Pisanie, czytanie było jej formą protestu. Miała na celu zburzenie patriarchy. I chciała apelować do jak najszerzej publiczności. Feministyczne krytyczki akademickie lat 80. mogły uprawiać rewoltę, pisząc. I mogły to czynić, albowiem feministyczna krytyka już się zinstytucjonalizowała (niektóre z nich same uczestniczyły w owej instytucjonalizacji) i otworzyła przed nimi (i przed ich młodszymi koleżankami) większe możliwości pracy intelektualnej. Reprezentantki wcześniejszej dekady zaczynały od interwencji skierowanej na wszystkie dziedziny społecznego i kulturowego życia.

Wczesna amerykańska empiryczna krytyka feministyczna, konfrontowana z wyrafinowaniem interpretacyjnym krytyki kontynentalnej – spod znaku francuskiej teorii – oskarżana była o „naiwność”. Todd – w przeciwieństwie do Showalter, która argumentowała za jej równością – przyjmuje odmienną strategię obronną. Uważa, że bardziej „użyteczne” byłoby, aby „osadzić to wczesne pisanie wewnątrz historii feministycznej krytyki i związać je z momentem, w którym kobiecie krytyczki chciały być niezależne od abstrakcyjnych systemów myślenia, które nie mogły być docenione przez filozoficznie niewykształconych” (s. 2).

Rozważania Todd operują, co zrozumiałe ze względu na jej krytyczny projekt, pojęciami kluczami, takimi jak: historia, kontekst historyczny. Stanowią one dla niej rodzaj testu wykrywającego dyskursy wykluczane dlatego, że same te pojęcia klucze wykluczają. Na mapie odrzuconych sporządzanej w ten sposób przez Janet Todd znalazła się więc teoria francuska, zwłaszcza ze skazą ahistorycznej psychoanalizy, ale także ze swą koncepcją *écriture féminine*, obojętnością na *gender* autora i kobiecy podmiot, rozproszony i oczyszczony z kobiecego doświadczenia. Todd, co prawda, przyznaje się do stronniczości, w części „rozprawiającej” się z owymi „złymi wpływami”, jednakże jej manifestacja samoświadomości owej stronniczości w niczym nie neutralizuje ani retoryki, ani praktyki, która polemice nadaje charakter zbliżony niekiedy do pamfletu, niekiedy do pastiszu wybranego dyskursu antagonisty. Jednakże Todd, odrzucając zdecydowanie pewne założenia teorii kontynentalnej, które, wedle niej, rugują kobietę ze sceny społecznej i literackiej, skazując ją na marginalizację znaną z tradycyjnej historii krytyki, próbuje równocześnie zaadaptować psychoanalizę do własnego projektu socjohistorycznej krytyki feministycznej.

nej. Wraz z krystalizacją owego projektu zanika retoryka walki na rzecz zrównoważonego w tonie wykładu.

Chcę zatem – odnotowuje w *Introduction* – podkreślić wielki i czasami zbawienny wpływ psychoanalitycznej krytyki na główną linię amerykańskiego przedsięwzięcia socjohistorycznego, z jego angielskimi odgałęzieniami, ale nie chcę podejmować jego kierunku. Bo, wierzę, jest czas, aby odwrócić sytuację dominacji, aby skierować historię ku psychoanalizie, aby uhistorycznić jej dyskurs, metody i cele, i aby ująć kontekstowo jej funkcjonowanie w historii, którą ona lubi alegoryzować i zamieniać w abstrakcję, w sumie, aby pokazać jej niewiarygodność w historii, ale jej wiarygodność jako historii (s. 6).

Todd ujmuje swój projekt w Hegłowską triadę: zaczyna od prześledzenia wczesnego momentu rozwijania się krytyki socjohistorycznej, następnie zestawia ją z etapem odreagowywania na wpływ psychoanalizy i dekonstrukcji, aby wskazać na jej „ewolucje ku syntezie lub konkretnym studiom historycznym” (s. 4).

Zgodnie ze swym zainteresowaniem, Todd akcentuje te wątki w pracach feministycznych krytyczek, które mogą konstytuować pewien rodzaj ciągłości w ramach jej własnego, krytycznego przedsięwzięcia. I tak, w części poświęconej „pramatkom” skupia swą uwagę na Virginii Woolf i Simone de Beauvoir, jednakże z wyraźną aprobatą dla Woolf. Beauvoir wydaje jej się mniej przydatna do analizy literackiej, wykazuje zbyt dużą skłonność do psychoanalitycznej, uniwersalizującej perspektywy krytycznej i ucieka od historii. Todd przyjmuje rozpoznanie Toril Moi, że pozostając pod zbyt dużym wpływem filozofii Sartre’a, „Beauvoir nie może przywłaszczyć dla feminizmu Sartre’owskiego pojęcia wolnej podmiotowości i samookreślającej się czynności sprawczej, nie ulegając »zanieczyszczeniu« przez głęboko seksistowską ideologię obiektywności, z którą to pojęcie koniecznie idzie w parze” (s. 18)². Woolf natomiast uaktywnia historyczną i klasową świadomość różnic pomiędzy genderami i wewnątrz genderu, rozumie i podkreśla znaczenie ekonomicznych i materialnych uwarunkowań twórczości kobiet, a także milczenia kobiet w kulturze. Jej krytyka „stała się historią, być może esencjalistyczną historią kobiety, ale różną od uniwersalnej konkluzji Beauvoir” (s. 19).

Early Work [Wczesne dzieło], jak głosi tytuł pierwszego rozdziału, uznane przez Todd za „raczej reformistyczne niż rewolucyjne” (s. 20), sygnowane jest nazwiskami: Betty Friedan i jej *The Feminine Mystique* (1963)³, gdzie

² T. MOI: *Existentialism and Feminism: The Rhetoric of Biology in The Second Sex, Sexual Difference*. „The Oxford Literary Review” 1986, no. 1–2 (8), s. 95.

³ B. FRIEDAN: *The Feminine Mystique*. New York, Norton, 1963.

autorka uaktywnia kontekst historyczny i zapisuje genezę krytyki feministycznej, wprowadzając „konfesyjność” i ekspresyjność do stylu uprawiania krytyki; Tillie Olsen i jej *Silences* (1972)⁴, gdzie autorka motywuje – charakterystyczny dla Friedan – retoryczny nadmiar feministycznego pisania nazbyt długim milczeniem kobiet w kulturze; oraz Mary Ellmann i jej *Thinking about Women* (1968)⁵, gdzie autorka narusza dominację męskiego punktu widzenia.

Kate Millett – „najsławniejsza matka amerykańskiej krytyki feministycznej” i jej *Sexual Politics* (1970)⁶, zyskuje niekwestionowane uznanie Todd, która akceptuje i jej, zlekceważoną przez krytyczki feministyczne, reinterpretację Villette Charlotte Brontë, głównie ze względu na zdemaskowanie przez Millett uprzedzeń męskiej krytyki do pisania kobiecego, i jej strategię lekturową, poddawaną niekończącym się zarzutom ze strony krytyczek feministycznych z różnych teoretycznych obozów, utożsamiającą literaturę z życiem, autora z bohaterem. To, co było odczytane jako teoretyczny błąd Millett, czyli właśnie owe utożsamienia, Todd skłonna jest postrzegać jako praktykę analizy literackiej zgodną z zapotrzebowaniem chwili, praktykę dobierającą metody adekwatne także w analizie nieliterackich „tekstów” kultury. Utożsamienia Millett miały na celu wpisanie literatury w życie. Diagnozując opresję kobiet, skolonizowanie umysłu kobiet w fikcji literackiej, Millett mówiła zarazem o tym, jak kultura i społeczeństwo uczestniczy w tych procesach. Przesunięcie akcentu było ważne: interpretować literaturę oznaczało angażować się w życie. Czytając homoseksualne pisma Geneta, Millett zwróciła uwagę nie tylko na destabilizację tożsamości genderowej, ale także na to, jak podział genderów koduje wszelkie inne podziały: mniejszość/większość, niewolnik/pan, kolorowi/biali.

Annette Kolodny (*The Lay of the Land...*, 1975⁷) i Judith Fetterley (*The Resisting Reader...*, 1978⁸) były autorkami ważnego – wedle Todd – projektu, który wiązał transformację społecznej świadomości i świadomość kobiet ze zmianą strategii czytania literatury, czytania ujmowanego jako „strefa walki” (s. 24). Nina Baym⁹ i Jane Tompkins¹⁰ zbadały przyczyny wykluczenia kobiet z literackiego kanonu.

⁴ T. OLSEN: *Silences* [1972]. London, Virago, 1980.

⁵ M. ELLMANN: *Thinking about Women*. New York, Harcourt, 1968.

⁶ K. MILLETT: *Sexual Politics* [1970]. New York, Avon Books, 1971.

⁷ A. KOLODNY: *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

⁸ J. FETTERLEY: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1978.

⁹ N. BAYM: *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America 1820–1870*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.

¹⁰ J. TOMPKINS: *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1866*. New York, Oxford University Press, 1985.

Patricia Meyer Spacks (*The Female Imagination...*, 1975¹¹) i Ellen Moers (*Literary Women...*, 1976¹²) zapoczątkowały ważny nurt refleksji nad kobiecą tradycją literacką, akcentując wagę kobiecego doświadczenia. Analizowały pisarstwo kobiet (Moers literaturę europejską i amerykańską), rekonstruując świadectwa dialogu pomiędzy kobietami zapisane w aluzjach literackich i w biografiiach. Manifestowały jako krytyczki swoje własne zakotwiczenie w historii na tle historycznym swych „bohateerek”.

W ten nurt i w tę fazę krytyki feministycznej włącza się Elaine Showalter z *A Literature of Their Own* (1977)¹³, którą Todd uznaje za rozprawę inicjującą krytykę socjohistoryczną. Showalter wprowadza pojęcie kobiecej subkultury, bezcenne dla czytania literatury w kontekście społecznym, dystansuje się również wobec przekonania Moers i Spacks, że istniała ciągłość kobiecej tradycji literackiej, autonomicznej wobec tradycji męskiej. Jednakże książka Showalter – argumentuje Todd – zbyt skoncentrowała się na epoce wiktoriańskiej i na domowym realizmie. „Pomimo swego pozornego nacisku na historię [...] ignorując całe bogactwo wcześniejszego pisania kobiet” (s. 27), a także problemy estetyczne i językowe. Owe pominięcia „wypaczyły – zdaniem Todd – rozumienie kobiecej przeszłości i zachęcały do przedwczesnych uogólnień, które robiły za konkretną historię” (s. 27). Todd promuje na reprezentantkę „działalności rewolucyjnej” nie Millett, ale Showalter: „liberalną i humanistyczną w założeniach”, której krytyka męskiej praktyki (uosiabianej przez Matthew Arnolda i F.R. Leavisa) może być tożsama z „aktem politycznym” (s. 27).

Za „kulminację” tego czasu uznaje Todd książkę Sandry Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic...* (1979)¹⁴. Doceniając kunszt analityczny auterek, pamiętając o niezwykle oddźwięku publikacji, Todd nie wspiera jednak ani ich ahistorycznego podejścia, ani skoncentrowania interpretacji na pojedynczych tekstach, ani też artykułowania przez autorki, rozciągniętego na całą książkę, „monotematycznego” (s. 28), aczkolwiek zmodyfikowanego, schematu Blooma. Mnoży pod adresem auterek zarzuty: wybrane przez nie do analizy pisarki były już wcześniej uznane przez męską krytykę, wspólny, przyjęty dla wszystkich, wzorzec zagubił „różnorodność” i „bogactwo”, a także indywidualną „fakturę” każdej z pisarek. „W dodatku, psychiki wybranych kobiet istnieją w swego rodzaju próżni, bo świat materialny przeważnie bywał omijany” (s. 29). Todd wołałaby

¹¹ P.M. SPACKS: *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London, Georg Allen & Unwin Ltd, 1976.

¹² E. MOERS: *Literary Women: Great Writers*. New York, Oxford University Press, 1976.

¹³ E. SHOWALTER: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

¹⁴ S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.

też, aby „bohaterką” ich rozprawy nie była „wariatka na strychu” i aby mogła, jako czytelniczka, zarejestrować więcej ich „historycznej interwencji” (s. 30).

Owa „heroiczna faza” krytyki feministycznej krąży wokół tematu „matek i mitów” (s. 30). Początki krytyki mitu przynoszą celebrację macierzyństwa, rytuałów płodności i bogiń matek. Adrienne Rich w *Zrodzonych z kobiety* (*Of Woman Born...*, 1976¹⁵) utożsamia macierzyństwo z inwencją twórczą, a także z więzią lesbijską. Shulamith Firestone w *The Dialectic of Sex*¹⁶ nie potwierdziła jej interpretacji. Dopiero w 1986 roku Maggie Humm w *Feminist Criticism: Woman as Contemporary Critic*¹⁷ wpisała się w koncepcję Rich, aby macierzyństwo postrzegać jako „metaforę kobiecych relacji” (s. 30). I Humm, a wraz z nią i Todd, akcentują wagę jej *On Lies, Secrets, and Silence...* (1979)¹⁸, gdzie ujmowała kobietą świadomość w aspekcie „politycznym, estetycznym i erotycznym” i w rewizjonistycznej strategii czytania próbowała uchwycić ją w „nowej przestrzeni psychicznej, nowej historii i nowym języku” (s. 31). Humm, i razem z nią Todd, uznają koncepcję Rich za „mobilizującą libidalną teorię radykalnego feminizmu” i za „prawie panteistyczną celebrację kobiecej historii” (s. 31)¹⁹.

Nancy Chodorow, jako autorka książki *The Reproduction of Mothering...* (1978) i eseju *Gender, Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective* (1980)²⁰, zaprezentowała cenną rewizję Freudowskich założeń: zazdrości o penisa i roli matki w konstytucji tożsamości dzieci obu płci. Przede wszystkim zneutralizowała nacisk Freuda na ambiwalencję córki wobec matki i skierowała swą uwagę na trudność, która przypada w udziale chłopcu w jego procesie oddzielania się od matki i konstruowania indywidualnej tożsamości. Chodorow – co podkreśla Todd – przesunęła punkty ciężkości swej interpretacji z Freudowskiej nieświadomości na *gender*. A ten ruch pozwolił jej na uaktywnienie socjologicznego i kulturowego kontekstu.

¹⁵ A. RICH: *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, Norton, 1976 (*Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Przeł. J. MIZIELIŃSKA. Warszawa, Sic!, 2000).

¹⁶ S. FIRESTONE: *The Dialectic of Sex*. New York, Bantam Books, 1971.

¹⁷ M. HUMM: *Feminist Criticism: Woman as Contemporary Critic*. Brighton, Harvester, 1986.

¹⁸ A. RICH: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966–1978*. New York, Norton, 1979.

¹⁹ M. HUMM: *Feminist Criticism: Woman as Contemporary Critic...*, s. 178 i 197.

²⁰ N. CHODOROW: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press, 1978; EADEM: *Gender, Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective*. In: *The Future of Difference*. Eds. H. EISENSTEIN, A. JARDINE. Boston, G.K. Hall, 1980.

Wymienione badaczki, podobnie jak Dorothy Dinnerstein (*The Mermaid and the Minotaur...*, 1976²¹) i Mary Daly (*Beyond God the Father...*, 1973²²), od początku posługują się kategorią genderu, rozumianą jako kulturowy konstrukt. Jednakże grupa ta

nie pytała o historię ani nie rozważała, czemu w pierwszej kolejności wytworzono mity i objaśniające fabuły. Rezultatem były nie tyle analizy, ile tworzenie kontrmitów, przy którym literatura przeszłości była albo pomijana, albo miała na siłę dostarczać wizji utopijnych (s. 32).

Czas „konsolidacji i reakcji” – czyli antytezy w triadzie Todd – znamionuje lista zarzutów, na której znalazły się „wykroczenia” pierwszej dekady krytyki feministycznej i powiązanej z nią krytyki literackiej. Ogólnie rzecz ujmując, dekada ta – wedle diagnozy Todd – miała aurę historyczności, ale pozbawiona była konkretów. Todd akcentuje problem instytucjonalizacji krytyki – obiekt zazdrości badaczek spoza Stanów Zjednoczonych – kontestowany ze szczególnej perspektywy przez Lilian S. Robinson w książce *Sex, Class and Culture* (1978)²³. Ową szczególność wyznacza nacisk Robinson na włączenie do analizy literackiej kategorii klasy. Badaczka obawia się, że feministyczna krytyka literacka dokooptowana do akademii straci swoją siłę subwersji i będzie negocjować z krytycznym establishmentem. Utraci także swój związek z ruchem feministycznym, a jej prace analityczne pogrążą się w abstrakcji i już nie będą „znaczącym sposobem rozumienia życia i świadomości kobiet”; „krytyka – pisze zdecydowanie Robinson – której z braku wrażliwości historycznej nie można wykorzystać w ruchu, nie jest też użyteczna profesjonalnie” (s. 35)²⁴.

W atmosferze „zajadłości” toczyła się debata wokół Woolf, pojawił się problem krytyki czarnej i krytyki lesbijskiej, oskarżenia o homofobię, o ugodowość. Batalie staczały z sobą zaangażowane w teorię krytyczki z kontynentu i krytyczki spod znaku amerykańskiego empiryzmu. Spory wewnątrz krytyki feministycznej, z naciskiem krytyczek amerykańskich na „różnicę genderową [gender difference]”, rozgrywały się w nieprzychylnym otoczeniu „nowego konserwatyzmu” (s. 37). Betty Friedan wydała *The Second Stage* (1981)²⁵, wrogiem czyniąc już nie – jak w pierwszej swojej rozprawie – „kobietą mistykę”, ale „mystykę feministyczną”, promując rodzi-

²¹ D. DINNERSTEIN: *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, Harper and Row, 1976.

²² M. DALY: *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston, Beacon, 1973.

²³ L. ROBINSON: *Sex, Class and Culture* [1978]. New York, Methuen, 1986.

²⁴ Ibidem, s. XXXI i 65.

²⁵ B. FRIEDAN: *The Second Stage*. London, Michael Joseph, 1982.

nę i zachwalając kobiecie jakości. Jean Bethke Elshtain w *Public Man, Private Woman...* (1981)²⁶, Carol McMillan w *Women, Reason and Nature* (1982)²⁷ przekonywały kobiety do powrotu do tradycyjnych ról, do odnowienia związku z naturą.

W późnych latach 80. Todd rejestruje niekorzystny mariaż feministycznej krytyki literackiej z socjologią, a za sprawą dużego wpływu Derridy, zogniskowanego głównie, choć nie tylko, w Yale (Paul de Man, Geoffrey Hartman i Joseph Hillis Miller), także z filozofią. Tradycja brytyjskiego empiryzmu została odrzucona. Centrum zainteresowania stał się „akt interpretacji”, jako akt „hermeneutyczny” skupiony na „retoryce, metaforze, katachrezie i chwytach figuratywnych, teraz traktowanych jako podłoże wszelkich tekstów” (s. 39). Todd wyraźnie nie solidaryzuje się z owymi przemieszczeniami analitycznej perspektywy, albowiem traktują wiedzę jako „pozbawioną więzi ze światem materialnym, gdy empiryczne i racjonalistyczne tradycje brytyjskiego i francuskiego oświecenia ustępują pokantowskiej tezie, że wiedza jest tylko wytworem ludzkiego umysłu, interpretacją a nie opisem świata” (s. 39). Hasło tekstualności zdominowało amerykańskie badania feministyczne, a przynajmniej usunęło na drugi plan badania charakterystyczne dla wczesnego nurtu literackiej krytyki feministycznej, uznane przez nową konfigurację teoretyczną za „nazbyt polityczne” i „uproszczone”.

Todd analizuje esej Showalter *Towards a Feminist Poetics* (1979)²⁸ i podaje go za przykład wielce niezadowolającej, feministycznej odpowiedzi na wyzwania czasu. (Omówienie tego eseju znajduje się w rozdziale drugim: 4. *Teoretyczna Elaine Showalter*). I choć Showalter ukazała w nim polityczny wymiar podziału na „hermeneutyków” i „his-meneutyków”, na zajmujących wyższą pozycję w hierarchii uniwersyteckiej teoretyków zainteresowanych „formą i strukturą” i na tych o randze niższej, przywiązanych do bardziej tradycyjnych badań, zainteresowanych „humanistycznymi problemami z treścią i interpretacją” (s. 40)²⁹, to „eklektyzm” jej nowego projektu przybiera – wedle Todd – „prawie reakcyjny, jak również reaktywny posmak” (s. 40). Showalter utraciła „stabilność” socjohistorycznej koncepcji feministycznej historii literatury zaprezentowanej w *A Literature of Their Own*.

Są tu jednak, poza niejasnością stylu, problemy ideologiczne. Gdyby – sugeruje Todd – pozostał nacisk położony na historię, to trudno do-

²⁶ J.B. ELSHTAIN: *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Oxford, Robertson, 1981.

²⁷ C. McMILLAN: *Women, Reason and Nature*. Oxford, Basil Blackwell, 1982.

²⁸ E. SHOWALTER: *Towards a Feminist Poetics* [1979]. In: *The New Feminist Criticism. Essays on Women: Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. London, Virago Press, 1986.

²⁹ Ibidem, s. 140.

strzec, jak dałoby się faktycznie oddzielić krytykę feministyczną od gino-krytyki na sposób przez Showalter zamierzony, gdyż owo subtelne i delikatne połączenie literatury i świadomości, genderu i języka, niełatwo poddaje się badaniu, jeśli krytyk jest ograniczany przez szczególną metodę i korpus dzieł (s. 41).

Esej popada w „utopijne tęsknoty” (s. 42) Showalter. Oddzielając krytykę feministyczną od ginokrytyki, autorka pozwala przypuszczać, że „kobiece doświadczenie jakoś jest zamknięte wewnątrz tekstów kobiecego autorstwa i że zostanie wyzwolone przez ożywienie kobiecych fabuł i mitów” (s. 42–43). Showalter zbyt pośpiesznie narzuca badaczkom ograniczenia. Todd konfrontuje założenia teoretyczne Showalter z jej praktyką krytyczną i stwierdza między nimi sprzeczność. Przeciwniczka odniesień do męskiego teoretycznego dyskursu w tytule swego eseju czyni aluzję do tytułu eseju Hartmana³⁰ i manifestuje swe szczególne przywiązanie do koncepcji Ardenera³¹. Todd jednakże bardziej niż owymi sprzecznościami jest zainteresowana merytorycznymi efektami zgody Showalter na wydzieloną przez Ardenera, wyłączoną z dostępności dla męskiego poznania, milczącą, „dziką przestrzeń” kobiet. Poza tym, że owa intelektualna zgoda sugeruje „jakieś ahistoryczne przedsięwzięcie”, to ostatecznie w przyjętym przez nią rozwiązaniu relacji pomiędzy dominującymi i mniejszościowymi subkulturami „kobiety kończą jeszcze raz jako jedyne wyrazicielki natury, pustkowi i kobiecego królestwa” (s. 44).

W części syntetycznej, ale zarazem wyznaczającej kierunku rozwoju socjohistorycznej krytyki feministycznej i historii literatury, Todd wychodzi od rozważenia różnic pomiędzy wczesną krytyką feministyczną amerykańską a brytyjską. Podstawę porównań budują odnotowywane przez Todd efekty aliansu z marksizmem po obu stronach Oceanu. Todd szkicuje kilka rozpoznań. Brytyjska krytyka feministyczna od początku była zintegrowana z marksizmem i polityką lewicy. Ten ścisły związek skutkował znaczną jej radykalizacją, która powodowała ograniczenie jej wpływów na szersze grupy społeczne. I tak poza jej programem pozostały feministki bardziej umiarkowane. Inaczej było w USA, gdzie rozwijała się głównie „półpopularna” (s. 87) krytyka feministyczna podkreślająca historyczną i marksistującą perspektywę. Jednak, pomimo zawężenia jej oddziaływań, brytyjską socjohistoryczną krytykę, w przeciwieństwie do amerykańskiej, cechowało „teoretyczne wyrafinowanie” (s. 87): „[...] wskutek tego było mniej niepopartej badaniami, nieuświadomionej, nawet niedbałej krytyki, jaką naznaczone były liczne czasopisma feministyczne w Ameryce” (s. 87). Stąd też –

³⁰ G. HARTMAN: *Criticism in the Wilderness*. New Haven, Yale University Press, 1980.

³¹ E. ARDENER: *Belief and the Problem of Women*. In: *Perceiving Women*. Ed. S. ARDENER. New York, Billing, 1978.

zaznacza Todd – nawet już w latach 60. i 70., kiedy idee psychoanalizy i dekonstrukcji zaczęły inspirować feministyczną refleksję, brytyjskie feministki problematyzowały je, podczas gdy Amerykanki tego nie czyniły. Ilustrują ten rodzaj reaktywności na francuską teorię oraz inspirację marksistowską postaci takich badaczek, jak Cora Kaplan i Michelle Barrett³².

Artykuł Cory Kaplan *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism*³³ służy Todd do wskazania kilku centralnych kategorii, którymi posługuje się ten nurt wczesnej marksistowskiej krytyki feministycznej. Kluczowe dla niej pojęcie ideologii zostało przejęte od Althussera³⁴ i Machereya. Althusser definiował ideologię jako „taki system wierzeń i przekonań – nieświadomych, niezbadanych, niewidocznych – który przedstawia »wyobrażeniowy stosunek jednostek do realnych warunków ich egzystencji«” (s. 85)³⁵. A zatem – wedle wykładu Todd – przedstawienia, jako efekt produkcji wyobrażeniowej, fantazmatycznej, fikcyjnej, „fałszują” ów stosunek do „realnych warunków egzystencji”. Ale skoro wszyscy jesteśmy zanurzeni w „różne systemy przedstawień, takie jak polityczne, religijne, wyobrażeniowe, [które] są odbiciami aktualnych relacji, w jakich ludzie żyją”, relacji ujmowanych w porządku fikcji, to nie mamy dostępu do ich „prawdy” ani też nie możemy zdemaskować ich nieprawdy. Nie kreujemy ani nie inicjujemy ideologii, „ponieważ jesteśmy po prostu w niej, zanim w jakikolwiek sposób możemy stać się jej świadomi” (s. 85–86).

Literatura jako twórczość wyobrażeniowa może być uznana za jedno z miejsc, w których ideologia jest „produkowana i reprodukowana”, a analiza literacka może ją zbadać, uwidocznic, uświadomic i wyeksponować jej wewnętrzne sprzeczności, może też podkreślić jej aspekty wynikające z intencjonalnych, świadomych wyborów i te, pozostające poza intencjonalnością i świadomością twórcy. Przy czym – zastrzega Todd – nie chodzi o to, „aby odkryć prawdę, ale aby śledzić, jak transcendentalne pojęcie prawdy w ogóle zostało skonstruowane” (s. 86). Jeśli już nakierujemy swą uwagę na tropienie ideologii w literaturze, to możemy odnaleźć jej ślad w „formach, stylu, konwencji, gatunku oraz samej instytucji produkcji literackiej” (s. 86). Literatura może ideologię „afirmować”, „ujawniać”, „krytykować”.

³² M. BARRETT: *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*. London, Verso, 1980; EADEM: *Ideology and the Cultural Production of Gender*. In: *Feminist Criticism and Social Change*. Eds. J. NEWTON, D. ROSENFELT. London, Methuen, 1985.

³³ C. KAPLAN: *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism*. In: *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. Eds. G. GREENE, C. KAHN. London, Methuen, 1985.

³⁴ L. ALTHUSSER: *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: IDEM: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. B. BREWSTER. New York, Monthly Review Press, 1971.

³⁵ Ibidem, s. 162.

Niepokój Janet Todd budzi pewien szczególny związek ideologii i psychoanalizy.

Istnieją, jak myślę, niebezpieczeństwa wówczas, gdy idee ideologii przyspawają się do psychoanalizy – która, oczywiście, wpłynęła na nie w ich nowoczesnych sformułowaniach – gdyż mogą posługiwać się komunikatami nieobecności i milczenia do zaciemniania komunikatu tego, co obecne, mogą, innymi słowy, dawać przywilej rzekomej strukturze głębokiej kosztem historycznej powierzchni (s. 86).

Zdaje się, że Todd składa tutaj, *implicite*, „donos” na zaabsorbowanie badaczek spod znaku francuskiej teorii tymi miejscami tekstu literackiego (i nie tylko literackiego), które zaznaczają wyciszenie, wykluczenie „kobiet”, czy raczej tego, co kobiece, na zaabsorbowanie, które w konsekwencji miałyby tracić z pola swego widzenia kobietę uwikłaną w historię, w materialną rzeczywistość, także w rzeczywistość swego ciała.

Otóż, Cora Kaplan przystosowuje pojęcie ideologii do potrzeb badań literackich i wiąże je z krytyką psychoanalityczną i dekonstrukcją. Ten gest zbliża ją do Toril Moi, Mary Jacobus, Alice Jardine. Tekst literacki ujmowany jest przez nią jako „system znaków, który raczej konstruuje znaczenie, a nie odbija go” (s. 88)³⁶, znaków, które zapisują autorski i czytający podmiot. Przedstawienie traci swe pretensje do autorytatywności i „prawdy”. (Por. wypowiedzi Cory Kaplan w sprawie *Sexual Politics* Kate Millett).

Jako zaś krytyczka marksistowska, Kaplan przekonuje, że „autor i tekst mówią z pozycji wewnątrz ideologii” i że jako czytelnicy powinniśmy „rozumieć ograniczoną klasowo naturę mieszczańskiej kobiecości i zauważyć, jak pisanie z wnętrza jej założeń konstruuje nas jako czytelniczki wobec jej szczególnej podmiotowości” (s. 88). Nacisk Kaplan na ideologię i klasę znajduje wsparcie u Todd, która wręcz uważa, że jej „atrakcyjny projekt” wniósł „korzystną korektę” do amerykańskiej krytyki feministycznej, która miała tendencję, aby „ignorować” obie kategorie (s. 88).

Występująca także z pozycji marksistowskiej krytyki feministycznej, Michelle Barrett odmiennie jednak od Kaplan rozumie ideologię i przedstawienie. Ideologię wiąże ściśle ze „społeczną rzeczywistością” (s. 89), która indukuje konstrukcję genderu, traktowaną bardziej jako „część społecznej całości” niż jako „autonomiczna praktyka” czy autonomiczny „dyskurs”. Formułę przedstawienia zaś przywraca Barrett do jej klasycznej wersji, rozumiejąc przedstawienie jako odbicie „konkretnych historycznych warunków” (s. 89). Analiza tekstu z kolei nie może sprowadzać się do odsłania-

³⁶ C. KAPLAN: *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism...*, s. 147.

nia jego wewnętrznych ustrukturuowań, ale powinna uaktualniać jego kontekst i odtwarzać warunki jego produkcji.

Jednakże materialistycznie zorientowana brytyjska krytyka feministyczna, pomimo swych intelektualnych osiągnięć, pozostała na marginesie głównego nurtu krytyki literackiej w Wielkiej Brytanii. Rozwijała się głównie na politechnikach, nie jak w USA na uniwersytetach, częściej poza instytucjami, inaczej niż za Oceanem. Dlatego też – jak dowodzi Todd – zależała od aktywności pewnych niezależnych grup pisarzy, dziennikarzy, od inwencji wydawców. I chociaż miała bogato rozwiniętą feministyczną infrastrukturę (prasę promującą pisanie i czytanie kobiet: „Virago”, „Women’s Press”, „Pandora”), która szerzyła z pozytywnym skutkiem zainteresowania feministyczne wśród kobiet, to jednak ze względu na swoją izolację od akademii, a zatem i brak wpływu na jej organizację, nie naruszyła ani struktur akademickich, ani też innych kulturowych instytucji, i nie zyskała tej różnorodności, która cechuje krytykę amerykańską. A ta różnorodność wynurzyła się, wbrew początkowym złym wróżbom, w efekcie oddzielenia zróżnicowanych literackich projektów krytycznych, wypracowywanych przez akademicki, od także zróżnicowanych wersji feminizmu.

Todd, wychowana w Anglii, dwadzieścia lat spędziła w Stanach Zjednoczonych, wydała tam kilka swych prac, pisze *Feminist Literary History...* już z miejsca swego stałego osiedlenia się w Wielkiej Brytanii i z perspektywy późnych lat 80. konkluduje:

Tak, podczas gdy amerykańska krytyka feministyczna przesuwająca się coraz bardziej ku elitarności [*towards the elitist mode*], utwardzając stanowisko wraz z teorią francuską oraz dyskursem filozoficznym czy psychoanalitycznym, to wiele brytyjskich feministek wciąż uprawia jakiś kreatywny, subiektywny sposób pisania, wspólny wczesnym feministkom amerykańskim (s. 90).

Obie – amerykańska i brytyjska – wersje feministycznej krytyki mogłyby się intelektualnie wzbogacić, gdyby spróbowaly czerpać ze swych pozytywów. Oczywiście, Todd rozwija swój projekt, promując materialistyczną feministyczną historię literatury. I sugeruje, że krytyka amerykańska mogłaby od krytyki angielskiej przejąć nacisk na ideologię i klasę, pozbywając się „samo-zadowolenia, jakie poszło za względny sukces akademickim” (s. 90), a krytyka brytyjska – rozprzestrzeniać się bez utraty ideologicznej czujności, choć rezygnując z posiadania jedynie słusznego poglądu.

I takie przenikanie angielskich wpływów – zwłaszcza marksistowskiej perspektywy – odnajduje Todd w najnowszych amerykańskich antologiach. W *Feminist Criticism and Social Change*³⁷, pod redakcją Judith Newton

³⁷ *Feminist Criticism and Social Change...*

i Deborah Rosenfelt, podkreśla wagę ideologicznej krytyki pojęć genderu, klasy i rasy wraz z ich uwikłaniem w historię. Aprobuję – zaprezentowane przez autorki antologii – ujęcie przedstawień jako „pokrętnych” i „reprezentatywnych” zarazem dla „ideologii genderu”, które, „uchwycone w tekstach, muszą być poddane rozbiórce, jeśli mają się zmienić w instytucje społeczne” (s. 91).

Inna antologia, pod redakcją Gayle Greene i Coppelii Kahn: *Making a Difference: Feminism Literary Criticism* (1985)³⁸ nie spełnia oczekiwań Janet Todd: skłania się bardziej ku ujęciom interdyscyplinarnym niż ku poszukiwaniu „historycznego i literackiego kontekstu krytycznego” (s. 92). Szczególnie niepokoi Todd prezentowany w kilku esejach alians z antropologią i psychoanalizą, które uznaje ona za dyscypliny wciąż zdominowane przez uprzedzenia patriarchalne, niepozwalające zobaczyć ani miejsc opresji, ani samych opresjonowanych. Drażni ją koncentracja uwagi na bohaterce *Żółtej tapety* (*The Yellow Wallpaper*) i Dorze. Jest przekonana, że prezentacje i podkreślanie postaci kobiet histeryczek, kobiet chorych, źle służy feministycznej polityce, utwierdza bowiem jej wrogów w tradycyjnych rozpoznaniach, które utożsamiają kobiety z dewiacją.

W jaki sposób można opowiedzieć feministyczną historię literatury tak, żeby uchwycić ją w całej komplikacji jej historycznych i materialnych uwikłań? Todd problematyzuje tę kwestię w kontekście sytuacji paradoksalnej: z chwilą, gdy upodmiotowione kobiety mogą już opowiedzieć swoją historię literatury, okazuje się, że narzędzia (język), które mają aktualnie do dyspozycji, są dla ich potrzeb bezużyteczne albo mało użyteczne. Chodzi Todd o to, że każde „pojęcie”, do którego mógłby się odwołać dyskurs historyczny, a które mogłoby „denotować rzeczywistość” (a takie pojęcia są przez Todd pożądane), jest zaatakowane. Samo pojęcie historii i związku literatury z historią traci swoje ugruntowanie, skoro „na miejsce historii dajemy historię”, zamiast, jak niegdyś, konfrontować jakiś „projekt historii” z literacką fikcją, skłaniamy się ku rozumieniu historii jako opowieści fikcjonalnej (s. 96).

Kobiety – pisze Todd – wchodzi zatem w historię w chwili, gdy różnienie między ujęciem historycznym a tym, co się zdarza, lub czymś zewnętrznym jest najbardziej niestałe, kiedy staje się jasne, że to wydarzenie nie ma żadnej naturalnej konfiguracji, żadnej koniecznej artykulacji (s. 96).

W czasie dominacji poglądów Haydena White’a, ale też i rozpowszechnienia się pomysłów spod znaku dekonstrukcji, kobiety, co prawda, mogą konstruować historię, ale również – podkreśla Todd – mogą podlegać „in-

³⁸ *Making a Difference: Feminist Literary Criticism...*

nemu rodzajowi marginalizacji za sprawą idei zdekonstruowania *wszelkiej* historii, zanim jeszcze opisano historię kobiet” (s. 96).

W poszukiwaniu feministycznej historii kobiet, nawet tylko tej, która zaledwie zapowiada swoje zaistnienie, sięga po *The Norton Anthology*...³⁹ Gilbert i Gubar: antologię, która była obiektem rozlicznych feministycznych, i nie tylko feministycznych, analiz, pochwał i ataków. Ale za swój punkt wyjścia obiera wprowadzenie Shari Benstock do „Tulsa Studies in Women’s Literature”⁴⁰, w którym ta ostatnia z aprobatą wyraża się o przedsięwzięciu amerykańskich badaczek. Zgadzając się z zarejestrowanymi przez Benstock zagrożeniami, wynikającymi zarówno z włączenia historii kobiet do wielkiej historii, jak i z jej wyłączenia, Todd stawia problem inaczej. Zauważając, że opozycja: his-tory (mężczyzny) i her-story (kobiety), nawet gdy próbujemy ją zneutralizować, stanowi zawsze ograniczenie, zawsze bowiem wpadamy w pułapkę odróżniania społecznej historii (realizowanej w polityce, religii i ekonomii) od codziennej (domowej) her-story i zapominamy, że „historia nie jest ugenderowana, a jedynie jej opowiadanie” (s. 97), Todd proponuje, aby nadać inny kształt owej opozycji, zmieniając myślenie o zawartości tego paradygmatu, który tradycyjnie jest utożsamiany z dziedziną publicznych, męskich działań. Kobiety nie tylko są zainteresowane małżeńskimi kontraktami i ich prawnymi umocowaniami, antykoncepcją i wychowywaniem dzieci. Skoro zawsze w mniejszym bądź większym stopniu uczestniczyły one w religijnych, politycznych i kulturowych kontrowersjach swoich czasów, a owe kontrowersje są obecne w kobiecym pisaniu, to znaczy, że potrzebna jest „równowaga” (s. 97) tam, gdzie – zgodnie z diagnozą dekonstrukcji – była wpisana w opozycję hierarchia. „Miesięczkowanie nie jest *całością* kobiecego doświadczenia” (s. 97) – stwierdzi Todd. (Propozycja Todd pojawia się na tym etapie, kiedy feminizm i feministyczna krytyka literacka mogą zmienić akcenty, a zatem po zapisie przełamującym odwieczne tabu: doświadczenia ciała, macierzyństwa i menstruacji).

Obserwacje Niny Baym⁴¹ wspomagają, jak się okazuje, propozycje Todd. Akcentując wagę „prywatnego” pisania kobiet (dzienniki, listy), trzeba pamiętać, przypominała Baym, że od najwcześniejszych czasów kobiety uprawiały także „interwencyonistyczne” (publiczne) gatunki wypowiedzi – pamflety polityczne, broszury religijne – i pragnęły, aby ich pisanie było traktowane jako profesja. Przywiązanie do podkreślania „prywatności pisa-

³⁹ *The Norton Anthology of Literature by Women*. Eds. S. GILBERT, S. GUBAR. New York, Norton, 1985.

⁴⁰ S. BENSTOCK: *From the Editor’s Perspective*. „Tulsa Studies in Women’s Literature” 1986 (5), nr 2 (Fall).

⁴¹ N. BAYM: *Woman’s Fiction*...

nia kobiet", charakteryzujące przede wszystkim amerykańską krytykę lat 70., powinno, wedle Todd, być zrewidowane.

Zaproponowane przez Todd pisanie historii kobiet, historii literatury kobiet, lokuje się pomiędzy dwoma biegunami: tendencją do separacji i tendencją do integracji. Byłby to raczej rodzaj integracji podstępnej, która miałaby polegać na „wcinaniu się” w już istniejące (męskie/kobiece) literackie konstrukcje historii, aby je uhistorycznić, zdestabilizować, wykorzystać do swoich celów. Aby wprowadzić aspekt ideologii „jako część materialnego i psychologicznego” rozpoznania, ale pod warunkiem rezygnacji z „dążenia do jednej historii psychoanalizy” i pod warunkiem zachowania „czujności” wobec zbyt szybkich uogólnień i stwierdzeń, że „wszystkie historie są tylko retoryką” (s. 98).

Historia — pisze Todd — otwiera możliwości obcości, podczas gdy pojęcie ideologii wkłada, mówiąc słowami Marilyn L. Williamson⁴², „seksualne ideologie przeszłości pomiędzy krytyka a tekst i czyniąc tak, równoważy nieuniknioną stronniczość, jaką krytyk wnosi do procesu interpretacyjnego” (s. 98).

Todd apeluje o badania empiryczne — mają one przewagę nad teorią, albowiem pozwalają uniknąć zbyt uproszczonych generalizacji.

Tak zaprojektowana feministyczna historia literatury albo krytyka historyczna wcale nie musi utracić swej „integralności”. Jednakże, aby się tak nie stało, powinna — zgodnie z sugestią Alice Jardine, do której Todd się odwołuje — „»rozważyć, jakie rodzaje przymierzy« będzie ona zdolna zawrzeć »z najbardziej radykalnymi trybami myślenia wytworzonymi w tym stuleciu«” (s. 98)⁴³ i — zgodnie z sugestią Mary Jacobus — aby nie stać się jednym ze składników pluralistycznych dyskursów, „powinna ustanowić krytykę tego spluralizowanego melanżu” (s. 98).

Owa krytyka mogłaby przybierać, między innymi, formę bezustannego sprawdzania, na ile „wkładamy” w badany tekst z przeszłości nasze osobiste pożądanía, a na ile jesteśmy zdolni, by respektować jego własne pożądanía (i pożądanía jego autora). Ów rozziw pozwoli nam uchwycić różnice pomiędzy przeszłością a naszym „tu i teraz”, chociaż, co podkreśla Todd, nie unikniemy nigdy skażenia własnym rozumieniem tego, co minione. „Jednocześnie — odnotowuje Todd — musimy uczyć się od Jacobus tego rodzaju podejścia, wedle którego język mówi znacznie więcej niż przywykliśmy słyszeć” (s. 98).

⁴² M.S. WILLIAMSON: *Toward a Feminist Literary History*. „Signs” 1984, nr 3 (Autumn).

⁴³ A. JARDINE: *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*. Ithaca, Cornell University Press, 1985, s. 64.

I empiryzm, wraz ze swymi historycznymi konstrukcjami, i psychoanaliza, wraz ze swymi teoretycznymi koncepcjami, powinny zostać przekształcone. Todd sugeruje, aby spróbować sięgnąć po pewne idee do krytyki Nowego Historyzmu, która dysponuje „metodą konkretnego historycznego badania”, która także sięga po pojęcie ideologii i potrafi umiejętnie je użytkować, przynajmniej w pewnych swych wariantach, jak to czyni Jerome McGann⁴⁴, przestrzegając przed skłonnością do redukcji czytanego tekstu do jakiejś wyrazistej, wywiedzionej z niego konkluzji ideologicznej. Konkluzji, która ostatecznie „stałaby się transhistoryczna” (s. 99).

Gatunek stanowi dla Todd kluczową kategorię, która, obok ideologii i historii, zostaje włączona do konstruowania przez nią projektu odnowionej feministycznej socjohistorycznej krytyki i kobiecej historii literatury. To gatunek właśnie – wedle Todd – może być traktowany jako jedna z form literackich, za pomocą których wyraża się ideologia. Takie ustawienie relacji pomiędzy ideologią a literaturą ma na celu zaniechanie złej praktyki, która wypreparowywała ideologię z historii, z dyskursów epoki, a następnie konfrontowała ją z literackimi tekstami poza właściwymi dla literatury determinantami (stylu, konwencji literackiej itd.). Jednocześnie Todd ujmuje gatunek – zgodnie z podpowiedzią Alastair Fowler w *Kinds of Literature* (1982)⁴⁵ – poza poetyką opisową, w jego wymiarze historycznym, komunikacyjnym, traktując go „jako instrument znaczenia”, „rodzaj hermeneutycznej instrukcji”, „bazę dla konwencji, która umożliwi komunikację literacką” (s. 100). Gatunek wskazuje na „intencje autora”. Zakłócając jego normę, autor apeluje do swego czytelnika, aby ten odczytał subwersywność owego gestu i nadał mu znaczenie. Krytyk musi rozstrzygnąć, czy napotkana subwersja określa indywidualny wybór pisarza, czy jest cechą gatunku uprawianego przez jego współczesnych, czy może nawiązuje do jakichś jego odchyłeń obserwowanych w przeszłości.

Za godne uwagi przedsięwzięcie uznaje Todd książkę Tanii Modleski *Loving with a Vengeance...* (1982)⁴⁶, która poddaje analizie gatunki sztuki masowej: harlequiny i powieści gotyckie. Pomimo psychoanalitycznych założeń zyskuje ona akceptację Todd, albowiem śledzi „zmieniające się wzorce”, a nie jakiś „jeden wzorzec stymulacji i rozwiązania” (s. 100), a także zrywa z tradycyjnym, uproszczonym czytaniem tych gatunków, czytaniem charakterystycznym dla wczesnej krytyki socjohistorycznej, która sprowadzała je do manifestacji „społecznego konserwatyzmu” albo czytała „subwersywność wszędzie, gdziekolwiek tylko skierowała swój wzrok” (s. 100).

⁴⁴ J. MCGANN: *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

⁴⁵ A. FOWLER: *Kinds of Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1982.

⁴⁶ T. MODLESKI: *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women* [1982]. New York, Methuen, 1984.

Todd odwołuje się do, uznanej przez siebie za negatywny przykład posługiwania się gatunkiem, lektury Jane Austen, zaprezentowanej przez Gilbert i Gubar w *The Madwoman in the Attic...* Dystansuje się wobec sposobu rozumienia przez obie autorki Austenowskiej subwersji. Przede wszystkim upraszczają one, wedle Todd, wywrotowe gesty w pisaniu Austen dlatego, że „uwalniają” jej powieści z „tradycji, gatunku, klasy”. Uzasadniać ich tezę o subwersywności kobiecego pisania ma koncepcja tekstu-palimpsestu, która domaga się poszukiwania znaczeń kobiecego pisania pod powierzchnią tekstu, znaczeń dostępnych tylko czytelnikowi-kobiecie. Zdaniem Todd, Gilbert i Gubar czytają subwersywność Austen w wąskim rejestrze, wyłuskując ją tylko z konfrontacji z męską tradycją powieściową, ignorując zarazem kontekst kobiecy. Tym samym pozbawiają się możliwości odpowiedzi na pytanie o miejsce i, by tak rzec, stopień subwersywności wybranych, ważnych wątków z powieści Austen, które pojawiają się także w tekstach pisanych przez jej rówieśniczki. Todd wskazuje, na przykład, że postać ojca patriarchy, która przewija się przez zapomniane powieści tamtych czasów, jest w nich „bardziej potępiona” niż u Austen, a opisywane w tamtych utworach „relacje pomiędzy kobietami” traktowane są „znacznie bardziej euforycznie i politycznie” (s. 101). Todd akcentuje niechęć Austen do kobiet „poza rodziną” i jej „nieprzyjazną” (*hostile*) postawę wobec głównych bohaterek swych powieści, które wchodziły w takie związki.

Próbując dokonać korekty lektury Gilbert i Gubar, Janet Todd kreśli szkicowo wątki pominięte przez Austen i przez jej amerykańskie badaczki, wątki stanowiące własność „kobiecego gatunku jej czasów” (wyraźne u Mary Wollstonecraft i Mary Edgeworth), który „kształtował już w sobie potężną ideologię” (s. 101). Austen, na przykład, nie wprowadza na scenę swych powieści zadomowionej w sentymentalnych i gotyckich powieściach kobiecych postaci „sfeminizowanego herosa”, który tracąc „ekonomiczną władzę”, tym samym traci atrybuty „drania” (*villain*). „W pełnych wigoru albo ekonomicznie władczych postaciach, jak Mr Tilney, Mr Darcy, Mr Knightley i Captain Wentworth, Austen wyraźnie zrywa z tym elementem powieści kobiecej” (s. 101). Czytana przez Todd „w powiązaniu” z współczesnymi jej pisarkami Austen okazuje się pisarką innowacyjną, „zmieniającą typowe motywy kobiecego gatunku”, wprowadzającą indywidualną perspektywę interpretacji „świata”: mniej od swych rówieśniczek zainteresowaną opisem mechanizmów patriarchy, „społeczną panoramą” (s. 101), bardziej zaintrygowaną „wewnętrzny-”mi” doznaniem samotnych kobiet i ich kobiecymi „wadami” (s. 102).

Todd przeciwstawia praktyce lekturowej Gilbert i Gubar sposób czytania Austen zaprezentowany przez Marilyn Butler w książce *Jane Austen and the War of Ideas*⁴⁷ (w jej poprawionym, ufeministycznym drugim wyda-

⁴⁷ M. BUTLER: *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford, Oxford University Press, 1975.

niu). Biorąc pod uwagę, że z obowiązku powinienam zapisać rewelacje, które odsłania „metoda” preferowana przez Todd, z obowiązku także muszę dodać, że nie obiecuje ona nazbyt wiele analizowana w oderwaniu od innych sposobów czytania, zwłaszcza w kontekście interpretacji zaprezentowanych przez badaczki amerykańskie, interpretacji błyskotliwych i zarazem poznawczo inspirujących, opalizujących znaczeniami uaktywnianymi w grach metafor, w pastiszowaniu teoretycznych sugestii. Interpretacji wspartych bogactwem historycznoliterackiego materiału. Interpretacji, które indywidualizują każdą powieść i każdą piszącą i zarazem odnoszą ją do określonej historycznej wspólnoty: tematu, gatunku.

Janet Todd wyżej ocenia interpretację Austen zaproponowaną przez Marilyn Butler od tej, jaką znamy z *The Madwoman in the Attic...* Gilbert i Gubar, między innymi dlatego, że Butler nie wyrzuca Austen z historii, „z literackiego otoczenia”, co czynią badaczki amerykańskie, nie indywidualizuje jej nazbyt, ujmując ją jako reprezentantkę swego środowiska, „wyrażającą wspólne dla niego założenia ideologiczne” (s. 102). Przez co przywraca jej pisaniu – pożądaną także przez Todd – wymiar socjologiczny i polityczny. Todd zgadza się z rozpoznaniem Butler, że dotychczasowa recepcja Austen opierała się na błędnych założeniach wczesnej amerykańskiej krytyki feministycznej, która była przekonana, że subwersywność Austen można dostrzec „tylko wtedy, gdy patrzymy na nią w odosobnieniu albo z jakiejś diachronicznej perspektywy, która dokonuje uogólnień na temat tajemniczości kobiet i ich niezaangażowania w kwestie polityczne i socjologiczne” (s. 102). „Dekontekstualizująca” lektura lokuje pisarki w „ponadczasowej sferze zwanej Sztuką”, pozwalając im „uniknąć znaczących wyzwań ze strony współczesnych”.

Odmawiając Austen jej męskiego i kobiecego kontekstu, unika się dostrzeżenia owego sfeminizowanego gatunku powieściowego, w obrębie którego ona pracowała, jak również rozmaitych „dyskursów dotyczących teorii politycznej i zachowań, religii i moralności”, do których się ona odwołuje. Wygodnie, wraz z Gilbert i Gubar, przedstawia się przeszłość jako „nieumiarkowany skandal” (s. 102).

2. Lektura Mary Wollstonecraft

Todd rozpatruje pod kątem własnego projektu krytyki trzy feministyczne lektury Mary Wollstonecraft. Zaczyna od książki Mary Poovey *The Pro-*

per Lady and the Woman Writer... (1984)⁴⁸, którą uznaje za przykład „wyrafinowanej i przekonującej psychoanalizy oraz historycznej dekonstrukcji” (s. 103). Pozytywnie ocenia zainteresowanie Poovey językiem i dyskursem Wollstonecraft, jej taktykę czytania, która śledzi pisarstwo autorki *Obrony praw kobiety* w rozwoju. Obawiając się kobiecej, także własnej, seksualności, Wollstonecraft najpierw znajduje na nią antidotum w swoistej sublimacji obiektów seksualnych w obiekty wyobraźniowe, po czym, już w *The Wrongs of Woman*, „surowo gani” również wyobraźnię. Todd dystansuje się głównie wobec zainteresowania Poovey – jak ją nazywa – „stałą fantazją o arystokratycznym urodzeniu w kobiecej powieści sentymentalnej” (s. 104), która (charakterystyczna dla wielu odczytań) zapisywała dość typową interpretację związku kobiecej bierności z kobiecą arystokratycznością. Ten typ lektur, i zdarza się to także Poovey, w bierności albo doszukiwał się „seksualnej kobiecej mocy”, albo ujmował ją „jako przywłaszczenie jedynej, choć umiarkowanej, władzy w społeczeństwie, którą kobiety mogły dostrzec u innych kobiet” (s. 104). Owa „fantazja” była obecna w sentymentalnej powieści kobiecej i niewątpliwie, biorąc pod uwagę wyłączenie kobiet z klasy średniej pozbawionych aktywnego wysiłku, zapisywała ich pragnienia, aby własnej egzystencji nadać sens.

Pewnego problemu nastrocza sposób, w jaki Todd prezentuje, albo raczej, w jaki unieważnia, teoretyczne założenia Mary Jacobus, która w swym eseju *The Difference of View* (1979)⁴⁹ (prezentowanym w rozdziale drugim: 4. *Teoretyczna Elaine Showalter*) przedstawia w samym pisaniu Wollstonecraft rozziw pomiędzy przynależnym do kultury oświecenia językiem racjonalnym (męskim) a językiem namiętności, językiem uczuć, który wskazywałby na to, co kobiece.

Jacobus odnajduje w samej strukturze tekstu Wollstonecraft lokalizację dwóch (manifestowanych w języku) pozycji, które mogła zająć kobieta pisząca w dominującej kulturze: albo zaadaptować język tej kultury i zyskać do niej wstęp, ale za cenę wyobcowania, albo pozostać przy wykluczonym z dominującej kultury języku uczuć, ale za cenę zbliżenia się do granic hysterii i szaleństwa. W wybranym fragmencie z *Obrony praw kobiety* (*A Vindication of The Rights of Woman*, 1792) Jacobus skupia się na autobiograficznym wtręcie Mary Wollstonecraft, stanowiącym „wybuch” uwolnionych namiętności, które rozcinając strukturę męskiego tekstu, pozwalają na artykulację „utopijnego pragnienia” i na „wyjście z tego impasu, jaki rozegrał się w samej autorce” (s. 106): impasu spowodowanego ciszą

⁴⁸ M. POOVEY: *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.

⁴⁹ M. JACOBUS: *The Difference of View*. In: *Women Writing and Writing about Women*. Ed. M. JACOBUS. London, Croom Helm, 1979.

stłumionych pożądań. Skrupulatnie odnotowując czytanie Jacobus, Todd jednocześnie wykracza poza jej język, co powoduje, że „szaleństwo” staje się głównym organizatorem „rozwiązania”, „wyjścia z impasu”⁵⁰. To upodmiotowione szaleństwo zaważy na rozwijaniu przez Todd jej argumentacji. Wszelkie bowiem jej obserwacje, skądinąd ciekawe, zostaną naznaczone tym dziwnym przeoczeniem faktu, że Jacobus nie mówi o „szaleństwie” Wollstonecraft (bo szaleństwo, jeśli „mówi”, to „mówi” przez symptomy), ale o tym, co w jej język wcina się jako pochodzące ze strefy popęduwości, semiotycznego (w sensie Kristevej), a co kultura zwykła kojarzyć z tym, co kobiece, a także z tym, co szalone. Nie chodzi też o szaleństwo jako temat. I dlatego, jeśli Todd stwierdza, że w czytaniu Jacobus „teoria przytłoczyła historię i gatunek”, że „[p] enetrując powierzchnię tekstu, Jacobus zignorowała powierzchnię historii, klasy i polityki” (s. 106; podkr. – K.K.), to oczywiście ma rację, pod warunkiem, że wyzbywa się słowa „zignorowała”, albowiem ten, pożądaný przez Todd, zestaw kontekstów nie mieścił się w teoretycznych założeniach Jacobus. Nie mogła go więc zignorować. Mamy tu właśnie konfrontację dwóch strategii, które zwykło się opisywać jako tekstualną (spod znaku francuskiej teorii) i kontekstualną (spod znaku amerykańsko-brytyjskiego empiryzmu).

A zatem, Todd myśli o szaleństwie w twórczości Wollstonecraft jako temacie i proponuje, aby lokować jego znaczenia w „historycznym kontekście” epoki (na przykład szaleństwo króla Jerzego), szczególnie eksponującej jego manifestacje, w kontekście postaw indywidualnych (na przykład szaleństwo brata Mary) i zbiorowych, określających się wobec problemu szaleństwa, „tropu” wreszcie, dominującego w sentymentalnej beletrystyce tego czasu.

W pismach Wollstonecraft odnajduje Todd wariantywne znaczenia szaleństwa: we wczesnej powieści *Mary. A Fiction* (1788) szaleństwo jest pożądanym przez bohaterkę stanem, albowiem obiecuje jej wolność od nadmiaru wrażliwości, natomiast w *The Wrongs of Woman* (1798) autorka przyzwala bohaterce najpierw na uznanie szaleństwa za „kondycję wszystkich kobiet”, po czym heroina „zostaje skrytykowana” za swe skłonności do „sentymentalnej retoryki”, za zacieranie różnicy pomiędzy metaforą a „materialnym światem” (s. 106), ale owa krytyka jest dwuznaczna – podkreśla Todd – albowiem skierowana jest ku bohaterce, której diagnozę potwierdziła rzeczywistość: ona mówi jako pacjentka domu dla obłąkanych. Z kolei w *A Vindication of the Rights of Men* Wollstonecraft rozważa szaleństwo w kontekście politycznym.

⁵⁰ „W ówczesnej powieści to, co niezdrowe [*insanity*], stanowiło często konieczny kontekst dla rozwijającego i zbawczego kobiecego cierpienia” (s. 106).

Po raz wtóry pojawia się sprzeciw wobec lektury Jacobus. Wedle Todd, miała ona utożsamiać szaleństwo z „rozprzężeniem [*disorder*] każdej piszącej kobiety, zakłócającym jej tekst w każdej chwili” (s. 106–107), tym samym zamykając autorkę na „strychu”, podczas gdy to „szaleństwo władzy i kultury w swoich degeneracjach odstrasza Wollstonecraft, a nie kultura i władza, jak to jest w czytaniu Jacobus” (s. 107).

Osobiste włączenie się Wollstonecraft – przez fragment autobiograficzny podkreślany przez Poovey i Jacobus – Todd woli uznać za „niepowodzenie” jej sztuki pisarskiej lub, łagodząc ocenę, za „cechę kobiecej powieści wrażliwości, cechę, zawierającą się w gatunku i dlatego oczekiwaną przez czytelników, którzy już we wcześniejszej powieści zauważyli autobiograficzne skargi Charlotte Smith i osobisty ból Mary Hays” (s. 107).

Cora Kaplan i jej esej *Pandora's Box...*⁵¹, w którym autorka prezentuje lekturę Mary Wollstonecraft, zatrzymują przez chwilę uwagę Todd. Kaplan ujmuje Wollstonecraft jako „pierwszą kobietę”, która analizuje „psychiczną ekspresję kobiecości”, zaangażowaną w „projekt feministycznego humanizmu”, projekt wsparty o „ideologię niezależnej podmiotowości albo ideologię autonomii wewnętrznego życia”, który jednak wykluczał „gender, klasę i rasę” (s. 107). Wedle Kaplan – jak to wynika z prezentacji Todd – Wollstonecraft nie uznaje „esencjalistycznej ideologii seksualnej” opartej na zasadzie „komplementarności” genderów (s. 107), a psychiczne życie kobiet jest przez nią ujmowane jako identyczne z życiem mężczyzn. Różnice są efektem kulturowych nakazów. A skoro tak, to negatywny stan rzeczy – widoczny w zachowaniach mężczyzn i kobiet – można zmienić, wprowadzając właściwe reformy.

Mary Wollstonecraft – pisze Kaplan – „pierwsza zaoferowała kobietom brzemienne w skutki wybór pomiędzy sprzeciwem a moralizowanymi bastionami rozumu i uczucia, które nie przestają determinować wiele wątków z feministycznego myślenia” (s. 107–108)⁵². W innym swym tekście – przywołanym przez Todd – *Wild Nights: Pleasure/Sexuality/Feminism* (1983)⁵³ Kaplan wskazuje na szczególną niechęć Wollstonecraft do ekspresji przez kobiety pożądania i uwolnionej seksualności. Todd wnosi korektę do jej diagnozy, twierdząc, że u Wollstonecraft „niesmak” (*distaste*) do seksualności nie jest „niesmakiem do pożądającej kobiety”, ale że raczej na odwrót, dla niej „kobiety są niebezpieczne [...] głównie jako obiekty pożądania” (s. 108). Wedle Todd, Kaplan nazbyt useksualniła wyobrażnię

⁵¹ C. KAPLAN: *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism...*

⁵² Ibidem, s. 155.

⁵³ C. KAPLAN: *Wild Nights: Pleasure/Sexuality/Feminism* [1983]. In: EADEM: *Sea Changes: Culture and Feminism*. London, Verso, 1986.

Wollstonecraft i niesłusznie odczytała w wyobraźniowej kreatywności bohaterki rekompensatę za ograniczoną ekspresję seksualności. Dlatego, że – według niej – kobieca kondycja jest ograniczona przez wiele innych czynników, które indukują skłonności kobiet do fantazjowania. Wollstonecraft rozpatrywana w diachronii zmienia się: „aseksualizm kobiet” we wczesnych jej powieściach znamionuje „cnotę”, w *A Vindication of the Rights of Woman* staje się – wedle Todd – „antagonistą pożądanej wrażliwości” (s. 109).

Opór Todd – mającej w pamięci *The Wrongs of Woman* – wzbudza też konkluzja Kaplan, że pomimo iż Wollstonecraft sprzeciwiła się Rousseau, który odmówił kobietom rozumu, to jednak przez swą negację erotyzmu „nieświadomie” przeszła na jego stronę i tym samym stworzyła „paradygmat kobiecej ekonomii psychicznej, który ciągle głęboko kształtuje współczesną świadomość feministyczną” (s. 109)⁵⁴. Czytając Wollstonecraft i lektury jej dzieł, stawia Todd kilka pytań, dotyczących kwestii interpretacji: do jakiego stopnia badaczki rzutują na jej postać własne konstrukcje?; jak współczesne pojęcia, którymi operują, kształtują jej wizerunek jako pisarki i kobiety? Te pytania zmierzają do argumentacji za „większym uhistorycznieniem” metody badawczej. I kiedy Kaplan, zasugerowana wskazówkami samej Wollstonecraft, promuje „intertekstualną” lekturę jej pism, Todd domaga się, aby tej lektury nie ograniczać tylko do kontekstu pisarzy męskich, ale aby także zobaczyć Wollstonecraft wśród kobiet pisarek. Również z myślą o tym, że narzucona nam własna projekcja Wollstonecraft, skonfrontowana z „tradycją kobiecego myślenia o sobie samych”, z „samoświadomością wyrażaną w języku sentymentalnym”, z „politycznym i społecznym zaangażowaniem” kobiet, mogłaby się wzbogacić. Jej postrzeganie siebie, „jako samotnego drogowskazu obryzganego przez krytykę i mizoginię, staje się dziwnie wspólnotowym obrazem, zarówno ideologii własnej kreacji, jak i obrzucania błotem” (s. 110).

A zatem, Todd pragnie, nie odbierając wartości prezentowanym lekturom, „zmodyfikować” je o gatunki kobiece, o socjohistorię, w którą sama Wollstonecraft „interweniowała”, aby wyrwać autorkę z izolacji, aby zobaczyć ją na scenie wśród innych piszących podmiotów epoki. Przystając na stwierdzenie Kaplan, że Wollstonecraft, „ustaliła parametry debaty, która wciąż trwa”, Todd interesuje się przede wszystkim różnicą „pomiędzy jej udziałem [*intervention*] w tej debacie a naszym własnym udziałem” (s. 110). To ta różnica, a nie podobieństwa wątków, z którymi zmagają się współcześnie feministyczna świadomość, może ustanowić ciągłość pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

⁵⁴ C. KAPLAN: *Pandora's Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism...*, s. 153.

Todd prezentuje swe uhistorycznione czytanie Mary Wollstonecraft, poruszając się pomiędzy oświeceniem a romantyzmem. Dwie jej rozprawy publicystyczne: *Obronę praw człowieka* (1790) i *Obronę praw kobiety* (1792), lokuje w pobliżu oświecenia. *Obrona praw kobiety* w niewielkim stopniu – wedle niej – podejmuje kwestię historii i klasy. Podobnie pomysł Wollstonecraft, aby nadać prawa mężczyznom, nie wynika z diagnozy „historycznego momentu” ani z faktu ugenderowania społeczeństwa, ale jest „ekspresją rozumu”, traktowanego jako „transcendentalne panaceum” (s. 110). W tych rozprawach Wollstonecraft „artykułuje sprzeczności oświecenia”. Todd odwołuje się (za Adorno i Horkheimerem⁵⁵) do pojęcia „dialektyki oświecenia”, „w której racjonalność oświecenia tworzy ostatecznie swoje przeciwieństwo, skoro odnosi do siebie tę zasadę wymiany, w której wszystko jest zredukowane do abstrakcyjnego ekwiwalentu czegośkolwiek innego w służbie jakiejś uniwersalnej wymianie” (s. 110–111).

W *Obronie praw kobiety* Wollstonecraft „wiąże pojęcie praw z wartościami handlowymi, jakie *self-made-man* zdobył samodzielnie, poza arystokratycznym przywilejem, a potem po prostu rozszerza je na kobiety” (s. 111). Ale – podkreśla Todd – w *The Wrongs of Woman* jej oświeceniowa „wiara”, że mężczyźni i kobiety mają takie same prawa, że jeśli tylko kobiety dadzą pozytywne świadectwo tego, że są ich godne, to je otrzymają, zmienia się w pesymistyczną konstatację, że jest to „idea utopijna”, problematyczna i „przedwczesna” (s. 111).

Wraz z przeniesieniem swej uwagi na beletrystykę Wollstonecraft zmienia Todd perspektywę obserwacji, patrząc tym razem od strony romantyzmu. Lokalizuje *The Wrongs of Woman* w kontekście „gatunku dydaktycznego”, który pojawił się w pisaniu kobiet w okolicach 1780 roku, odnowionego w latach 90. XVIII wieku jako rodzaj „popularyzującego politycznego dziennikarstwa” (s. 112). Gatunku, który, jak wszelkie pisanie „prozą”, został szczególnie zdegradowany przez rodzącą się w romantyzmie wizję poety wieszczą mającego wstęp do „wiecznych” idei, szczególnie obdarowanego boskim natchnieniem. I nawet gdy przywoływany przez Todd Percy Bysshe Shelley – zainspirowany, wedle Todd, ideami swej zmarłej teściowej – uprawia poezję polityczną (*The Revolt of Islam*), to w przedmowie do poematu powiada, że jest to utwór narracyjny a nie dydaktyczny: „[...] następstwo obrazów ilustrujących myśl jednostkową” (s. 113). Dzieje się tak dlatego, że romantyczny poeta „boi się historii” i ucieka od „teraźniejszości”, że nawet gdy promuje siebie na reformatora i ustawodawcę, to odwołuje się nie do „przyziemnego prawa”, ale do boskiego naznaczenia „twórczą inwencją” (s. 113).

⁵⁵ M. HORKHEIMER, T. ADORNO: *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa, IFiS PAN, 1994.

To dydaktyczno-popularyzatorskie pisanie kobiet Todd wiąże ściśle z aurą, która powstała w okolicach 1790 roku po opublikowaniu *Reflection on the Revolution in France* przez Edmunda Burke'a, który „zsentymentalizował [sentimentalized] – część czuła, że zwulgaryzował – polityczny podmiot do takich rozmiarów, że pozwolił kobietom i mężczyznom z niższych klas społecznych na komentarz polityczny” (s. 114). Romantycy zareagowali na to wyzwanie, formułując swe niepokoje w kategorii genderu. Schlegel, Goethe, Coleridge, Wordsworth „pomstowali na zniewieściałość” dostrzeganą w pismach kobiet, która mogła zagrażać także pisaniu poetyckiemu, i poszukiwali „potwierdzenia męskości” (s. 114). Domagano się pisania elitarnego (Coleridge, Hazlitt).

Zaś w męskiej poezji – Wordswortha, Coleridge'a, Keatsa, Blake'a i Shelleya – kobieta nie funkcjonuje w roli „kreującego podmiotu”, ale jako „symbol inności i immanencji wobec męskiej transcendencji, jako komponent metafor pojednania i integracji, jako emanacja, cień, lustro i epipsyche” (s. 114). Shelley, będąc, jak przekonuje Todd, pod wyraźnym wpływem feminizmu Mary Wollstonecraft, w *Rewolucji muzułmańskiej* (*The Revolt of Islam*, 1818) i w *Prometeuszu rozpętanym* (*Prometheus Unbound*, 1820) daje przykłady „złożonej i głębokiej wizji społeczeństwa i genderu”, nie może się jednak ustrzec przed genderową polaryzacją (s. 114). Todd notuje: w *Rewolucji muzułmańskiej* „jego »polityka poety [...] w świecie poety« jest przewidywana jako przebudzenie kobiecej woli, jako rozumienie przez kobietę swych intelektualnych możliwości” (s. 114). Bohaterka Cythra przekształca się w

kobiecy ekwiwalent Laona, Laone, wojownika kobietę, która głosi „równość praw i sprawiedliwość” [...] i która łączy się z Laonem w mającym kosmiczne znaczenie spotkaniu płci [*sexual encounter*] (s. 114).

To spotkanie jest bardziej „integracją z sobą samym” niż ekspresją związku, „Laone jest Laonem z żeńską końcówką” (s. 114) – w wersji z 1817 roku Laon i Leone byli rodzeństwem. Zaś w *Prometeuszu rozpętanym*, w którym Shelley prezentuje swą polityczną utopię, w „uniwersalnej harmonii”, jaka zapanuje po przewyciężeniu tyranii, nowy człowiek jest „odkulturowiony [*decultured*], bez klasy, narodu, rządu czy religii”, ale *gender* mu pozostawiono, obok przymusów biologii: „przypadku, śmierci, zmienności” (s. 115).

Cofając się do Mary Wollstonecraft, Todd próbuje skonfrontować jej reakcję na te same „racjonalistyczne nadzieje”, którymi został zainspirowany i które zaprezentował w swojej poezji Shelley. Otóż, we wstępie do *The Wrongs of Woman* Wollstonecraft jest przeświadczona, że powieść powinna być dydaktyczna, że nie powinna rościć sobie pretensji do „orzekania este-

tycznej, psychologicznej i moralnej prawdy" (s. 115), że „nowa świadomość” winna być wsparta o przekonanie, iż „prawda jest historyczna i że może być uchwycona przez tę samą opowieść, którą Shelley lekceważył” (s. 115). Swą uwagę kieruje nie ku „mitycznym wizjom”, ale ku „codzienności”. Todd gra tytułami powieści pisarki i jej męża (*The Rights of Woman / The Wrongs of Woman / Things As They Are*), powiadając, że od „wiecznych prawd *Praw kobiety*” zmierza ona do „obserwowania i zapisywania zdarzeń, krzywd kobiety lub, używając tytułu politycznej powieści Godwina, *Rzeczy takimi, jakie są*” (s. 115).

Wollstonecraft posługuje się typem opowiadania, które pozwala jej na odkrycie mechanizmów opresjonowania genderu „w konkretnym historycznym czasie”, na demaskację „mystyfikacji” kobiecości, mistyfikacji dokonanej przez kulturę i społeczeństwo. A zatem – stwierdza Todd – Wollstonecraft pochyla się bardziej nad „złem”, które dotyka kobiet, niż nad ich prawami. I dzieje się tak „nie dlatego, że głoszą one fałszywy ideał, ale dlatego, że te prawa nie potrafią się zmierzyć z historyczną i kulturową konstrukcją” (s. 115).

Wollstonecraft przywiązana do myślenia historycznego zmuszona jest wycofać się z kategorii odwołujących się do „transcendentalnego rozumu albo wyobraźni” (s. 115). I prawda, i seksualność zakotwiczona jest u niej w „jakiejsz skonstruowanej kulturze, która nadaje znaczenie i ogranicza” (s. 116). To właśnie szczególny nacisk pisarek na wgląd w zdarzenia, osadzone w historycznym czasie i w materialności miejsca, pozwala Todd połączyć „radykalną” Wollstonecraft, „konserwatywną” Austen, „liberalną” Mary Edgeworth i „umiarkowaną radykalną” (s. 116) Charlotte Smith. „W ich własnych, im współczesnych kategoriach, kobiety pisarki stają się owymi politycznymi i etycznymi historyczkami lat 90. XVIII wieku i początku wieku XIX, a nie poetami okresu romantyzmu ani opowiadaczkami, odbijającymi jak w lustrze fantazję Sade’a; za pomocą powieści badały one warunki takimi, jakimi były, dewaluując tajemnicę i »czyste abstrakcje«” (s. 116). Owe pisarki, podobnie jak romantyczni poeci, „zareagowały [...] na widoczny upadek i sprzeczności racjonalistycznej analizy” (s. 116). Miały jednak trudniejszą sytuację „z powodu dodatkowego oznakowania przez *gender* odróżniający tylko jedną z dwóch płci w kulturze, okazało się dla nich trudne przyjęcie w zamian [w miejsce »racjonalistycznej analizy«] postawy unikającej codziennego świata, w którym, jak się spodziewano, uznają swą egzystencję, postawy, która zarazem je marginalizowała i mitologizowała” (s. 116).

Wollstonecraft, z jednej strony skierowana „wraz z poezją romantyczną ku wizji dialektycznej” (s. 116), z drugiej strony zainteresowana historią, materialną rzeczywistością, wpisana zostaje przez Todd w kobiecą tradycję „domowego realizmu” (*domestic realism*) Jane Austen i pisarek wiktoriań-

skich, także deklarujących podobne zainteresowania. „Nie ma żadnego prywatnego życia, które nie byłoby zdeterminowane przez szersze życie publiczne” – zapisała George Eliot, której wypowiedź cytuje Todd w finale swej lektury.

W ostatnim akapicie Todd umieszcza wypowiedź Wollstonecraft na temat mitu Edypa, w której pisarka pyta o moralną lekcję, jaką dałoby się z niego wyciągnąć. Można – zgodnie z całym zaprezentowanym przeze mnie projektem Todd – osadzić ową wypowiedź w historii i... próbować dociekać, jakie argumenty mogły sprowokować pytanie Wollstonecraft. Todd tego nie czyni. Odmawia także ryzyka podróży w nieznane, aby – jak sugerował Derrida – pomyśleć to, co nie do pomyślenia. A jednak Edyp, dopiero gdy stracił wzrok, zobaczył prawdę.

Rozdział szósty

Post-strukturalizm i dekonstrukcja na scenie pisania

1. Rok 1974 *Écriture féminine*

1.1. Nie definiować!

O *écriture féminine* napisano już wiele¹. Pojawiły się interpretacje, komentarze, wyłoniono sprzeczności. Czy można jeszcze coś dodać? W wydanej w 1981 roku książce pod znamienym tytułem: *Promenade femmilière*, Irma Garcia pisze:

¹ W polskiej literaturze *écriture féminine* dotyczy bezpośrednio jeden z rozdziałów książki J. BATOR: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Feministyczne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk, słowo / obraz terytoria, 2001; zob. też: B. SMOLEŃ: *Mimetyzm Luce Irigaray*. W: *Ciało, płć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 2001; A. ARASZKIEWICZ: *Czarny ład czarnego kontynentu. Relacja matka – córka w ujęciu Luce Irigaray*. W: *Ciało, płć, literatura...*; M.M. BARANOWSKA: *Luce Irigaray: myślenie różnicy płci*. „Pełnym Głosem” 1996, nr 4; K. SZCZUKA: *Kopciuszek, Frankenstein i inne*. Kraków, eFKa, 2001 (o koncepcji mitu u Luce Irigaray); B. SMOLEŃ: *Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6; K. KŁOSIŃSKA: *Czytać na marginesie, pisać na marginesie*. „Katedra” 2001, nr 3.

Kto decyduje się mówić o „pisanu kobiecym”, ten przede wszystkim stawia pytania, szuka wyjaśnień i decyduje się pytać, niekoniecznie oczekując natychmiastowej odpowiedzi².

Po prawie trzydziestu latach odpowiedzi się skryształizowały, zakrzepły, przybrały różne formy, podminowywane niekiedy powracającymi polemikami wokół esencjalizmu albo wokół stopnia oddalenia koncepcji pisania od praktyki społecznej. Wracam jednakże do zapisanej przez Garię ostrożności definiowania. Owa ostrożność oddaje bowiem pewną atmosferę emocjonalną, ale także intelektualną, która towarzyszyła wypowiedziom kobiet na temat *écriture féminine*. Była strategią. Strategią pisania o nowym pisaniu, która miała dawać w miarę doskonały przykład tego, o czym mówiła. Krótko mówiąc, hasło „nie definiować *écriture féminine*” było już swoistą demonstracją „istoty” *écriture féminine*. A jeśli tak, to można było wyjaśniać trudność jego definiowania tak, jak to uczyniła Hélène Cixous:

Nie da się zdefiniować sposobu kobiecego pisania (*une pratique féminine de l'écriture*), jest to niemożliwość wynikająca z samej jego istoty i w przyszłości też tak pozostanie, bo nie da się teoretyzować tej działalności, zamknąć jej, poddać regułom, co nie oznacza, że jej nie ma! Ale ona zawsze wykracza poza sposoby mówienia poddane władzy systemu fallogocentrycznego; ona zawsze jest i będzie tam, gdzie nie sięga dominacja filozoficzno-teoretyczna³.

Cixous dystansuje się wobec groźby instytucjonalizacji „nowego” i wyjmuje koncepcję pisania spod władzy dotychczasowych teorii. Projekt pisania kobiecego miał być bowiem ze swej „istoty” alternatywny do fallogocentrycznego dyskursu. Sprzeciw wobec teoretyzacji dotyczy tej jednej, uznanej za jedyną, formy jej praktykowania. Jest przecież w nim coś więcej, co dotyka samej „istoty”. W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem, czymś, czego nie da się zatrzymać, wyhamować. „Ruch” ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w „istocie” *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uspienia, zakorzenienia. I ten aspekt pisania kobiecego ma niezwykle ważną wagę. Na niego też zwracam moje spojrzenie.

Interesować mnie będzie „scena”, na której wybrzmiewa kobiecy wielogłos. Scena lat 70. XX wieku we Francji. Dokładniej okolice roku 1974. To swoista data graniczna. To Rok Kobiet. Czas gorących debat politycznych i literackich. Wówczas także pojawiają się nie tylko „koncepcje” pisa-

² I. GARCIA: *Promenade femmilière*. Paris, Des Femmes, 1981.

³ H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 156.

nia kobiecego, ale manifestacje owego pisania w praktyce. Skupienie kilku tytułów daje obraz gęstości i siły uderzenia owego wielogłosu. Ukazują się: *Parole de femme* Annie Leclerc⁴, *Speculum de l'autre femme* Luce Irigaray⁵, *La révolution du langage poétique...* Julii Kristevej⁶, *Quatre romans analytiques* Sarah Kofman⁷. W rok później Hélène Cixous wydaje z Catherine Clément *La Jeune née*⁸, a sama Cixous – *Śmiech Meduzy*⁹. „Quinzaine littéraire”, „Tel Quel” publikują wypowiedzi pisarek na temat języka kobiet. W 1974 wychodzą także *Les Parleuses* – rozmowy Xavière Gauthier z Marguerite Duras¹⁰ i dwa lata po nich *Les Voleuses de langue* Claudine Herrmann¹¹.

Ową scenę podpatrywać będę z perspektywy kogoś, kto czyta teksty literackie, kogo zajmuje *écriture féminine* jako propozycja nowego pisania/czytania. Propozycja do przemyślenia w obrębie literaturoznawstwa. Ale nie będzie to komentarz, który zdominowałaby tendencja do uchwycenia jakiegoś jednolitego głosu, tendencja do konkluzywności za wszelką cenę, do wyhamowania owego „ruchu” – ruchu znaczeń wśród wielu różnicowanych wypowiedzi. Zachowuję zgrzyt i dysonans, wymianę myśli, dialog, gry metafor i metonimii. Będzie to próba uchwycenia atmosfery owych dysput, polemik, które niczym w tyglu, mieszają głosy, różnicują je, przemieszczają. Moim zamiarem nie jest zaprezentowanie jakiegoś kompletnego obrazu. Chodzi mi raczej o mozaikę, na którą składa się myślenie o pisaniu, tekście, języku, w ramach refleksji nad nowym zjawiskiem, jakim jest *écriture* i w szczególności *écriture féminine*.

W 1998 roku Laura Cremonese w poświęconej Cixous książce *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*¹² wyznacza podobny trop, podkreślając, że nie można mówić o *écriture féminine* jako o szkole literackiej, którą charakteryzowałyby jakieś zasady albo jakaś jedna, wspólna praktyka. Oczywiście, można dać zarys pewnych tendencji stylistycznych, powtarzających się tematów, takich jak: macierzyństwo, matka, histeryczka, kobieta szalona, kobieca melancholia, ale główne linie myślowe krążą wokół różnic. Wspólnotę tworzy kilka wątków, jak: rewin dykacja swoistości wypowiedzi lub pisania kobiecego; waloryzacja ciała i nieświadomości; odrzucenie mitów wypracowanych przez literaturę

⁴ A. LECLERC: *Parole de femme*. Paris, Hachette, 1974.

⁵ L. IRIGARAY: *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit, 1974.

⁶ J. KRISTEVA: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974.

⁷ S. KOFMAN: *Quatre romans analytiques*. Paris, Galilée, 1974.

⁸ H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

⁹ H. CIXOUS: *Le Rire de la Meduse*. „L'Arc” 1975, nr 61.

¹⁰ M. DURAS, X. GAUTHIER: *Les Parleuses*. Paris, Minuit, 1974.

¹¹ C. HERRMANN: *Les Voleuses de langue*. Paris, Des Femmes, 1976.

¹² L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*. Paris, Didier Érudition, 1998.

męską i poszukiwanie bardziej prawdziwego, literackiego obrazu kobiety; odkrycie preedypalnego związku dziecka z ciałem matki¹³.

Écriture féminine nie może być definiowane. Jego status odbija status kobiet.

Jeśli mają do odegrania jakąś rolę w obecnym procesie – pisała w 1974 roku Julia Kristeva – to tylko w podjęciu funkcji negatywnej, odrzucenia wszystkiego, co jest skończone, zdefiniowane, ustrukturuwane, wyposażone w sens, sposobów życia istniejących w społeczeństwie¹⁴.

W 1996 roku Kristeva, w rozmowie z Daniele Sallenave, opublikowanej przez „L’Infini”¹⁵, powtarza swoje tezy, odwołując się do swego artykułu sprzed dwudziestu jeden lat: *Unes femmes*. Wówczas drukowało go pismo wydawane przez belgijskie feministki: „Les Cahiers du Grif”¹⁶. Definiowanie konotuje praktyki „totalitarne”. Definiować to decydować się mówić o kobietach, a zatem zaprzepaszczając pojedynczość każdej kobiety. To uchylać różnice pomiędzy nimi. Kristevej nie chodzi tylko o pisanie. Rozważa kwestę *écriture* w ramach pewnej całości: „praktyki dyskursywnej i praktyki politycznej”. W 1971 roku pisała:

Myślę coraz częściej, że należałoby wystrzegać się seksualizowania wytworów kulturowych: że coś miałyby być kobiece, a coś męskie. Wydaje mi się, że mamy do czynienia z innym problemem: dać kobietom warunki ekonomiczne i libidalne pozwalające analizować i udialektyczniać ucisk społeczny oraz stłumienie seksualne, tak, aby każda kobieta mogła realizować swoją osobowość, swoje zróżnicowanie w tym, co ma jednostkowego, co zostało stworzone przez przypadek i przez konieczność wywodzącą się z natury, rodziny, ze społeczeństwa. W czym interesie jest domaganie się od kobiet, aby pisały jak (wszystkie) kobiety? Nawet gdyby istniała jakaś ogólna kondycja kobieca, to powinna być tylko szczeblem pozwalającym każdej z nich wypowiedzieć własną jednostkowość. I owo powiedzenie nie jest bardziej „męskie” niż „kobiece”, nie uogólnia się, jest specyficzne i nieporównywalne; i jedynie jako takie jest innowacją, ewentualnym wkładem w światłą i świadomą swych przymusów cywilizację, wolną od nowych totalitaryzmów¹⁷.

¹³ Ibidem, s. 8.

¹⁴ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes*. Numéro spécial „Tel Quel” 1974, nr 58.

¹⁵ J. KRISTEVA, [w rozmowie z] D. SALLENAVE: *L’expérience littéraire est-elle possible?* „L’Infini” 1996, nr 53.

¹⁶ J. KRISTEVA: « *Unes femmes* », *De-pro-re-crée*. „Les Cahiers du Grif” 1975, nr 7; przedruk: „Cahiers du Grif” (*Le langage des femmes*). Paris, Complexe, 1992.

¹⁷ J. KRISTEVA: *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.

Tak jak pisanie nie może być jakąś zbiorową praktyką, w której zatracą się jednostkowość każdej kobiety, jej zdolność do uwalniania własnej kreatywności, podobnie „ruch kobiet” musi kształtować się w procesie zakładającym różnicowanie. Ruch kobiet miałby rację bytu, o ile stałby się czymś, co Hegel nazywał „wieczną ironią wobec wspólnoty», permanentną kontestacją tego, co zasiedziało, raz na zawsze urządzone – humorem, śmiechem, samokrytyką, w tym samokrytyką feminizmu”¹⁸. W 1996 roku Kristeva nawiązuje do *Unes femmes*, chcąc zapewne przerwać nieporozumienia, które ów tytuł wywołał. Nie ma w języku francuskim formy: „unes femmes”.

Używam – jak pisze – przedimka liczby pojedynczej w liczbie mnogiej, żeby uwydatnić samotność kobiety, a ona jest tu istotna, ale także, aby podjąć próbę zachowania pojedynczości każdej kobiety, aby nie zniknęła ona w jakiegokolwiek wspólnej sprawie¹⁹.

Upór w apelowaniu o „pojedynczość” nie oznacza przecież nawoływania do egotyzmu i egoistycznego narcyzmu, który ocierałby się o mizantropię. „[...] jeśli bowiem prawdą jest, że kobiecość jest obcością, ironizowaniem ze wspólnoty, to powinna mieć ona możliwość zaznaczenia swej solidarności z innymi formami alienacji i marginalizacji we współczesnym świecie”²⁰.

1.2. Swoistość i niepowtarzalność debaty wokół *écriture féminine*

Gdy próbuję uchwycić swoistość praktyki krytycznej, która rozwija się wokół projektu *écriture féminine*, wówczas narzuca się obserwacja skądinąd oczywista, ale warta adnotacji. Nastąpiło znaczące odwrócenie ról, pozycji w dyskursie. Było bowiem tak, że paradoksalnie, albo i nie, to krytycy mężczy wyodrębnili, zdefiniowali i sklasyfikowali „literaturę kobiecą”, literaturę pisaną przez kobiety, pisarstwo kobiet. To oni ustalili hierarchię, różniując literaturę na wielką, pisaną przez mężczyzn, i małą – peryferyjną,

¹⁸ J. KRISTEVA, [w rozmowie z] D. SALLENAVE: *L'expérience littéraire est-elle possible?...*, s. 46.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

gorszą, przypisaną twórczości kobiet. To oni, świadczy o tym także polska scena krytyczna, skonstruowali nie tylko definicje, ale i kryteria ocen.

To mężczyźni – pisze Beatrice Slama – stawiali pytania, instaurując scenę, na której rozgrywały się stosunki sił²¹.

W tej sytuacji, komentuje badaczka, piszące kobiety mogły jedynie odnosić się do już wcześniej ustalonych definicji, dawać im odpór, polemizować z nimi, co znaczyło, że mogły prowadzić dyskurs nieautonomiczny, zależny, konfrontacyjny, zamknięty w ramach męskich presupozycji i osądów. Wypowiedź krytyczek skazywana była tym samym na rozwijanie się jako rewers męskich kodyfikacji, na odwracanie wartości znaków, niekiedy na triumfalne ogłaszanie wartości i pełni tam, gdzie fallogocentryczny dyskurs rozpoznawał brak i kalectwo. Istniało niebezpieczeństwo, że uwikłają się one w dyskurs kontestacji i parodii tego narzuconego im sposobu myślenia i tym samym będzie to pogrzeb ich nadziei: nadziei na uchwycenie różnicy pisania poza binarną opozycją, a zatem i poza hierarchią. Wyrażana przez Showalter wątpliwość, czy kobiety będą zdolne do „dezynfekcji” swych działań, pozbawiając je wszelkiego męskiego odniesienia, zdezaktualizowała się. Teraz wielogłosowa scena wypełnia się głosami kobiet, to one stają się podmiotami w dyskusji. Narzucają swoją perspektywę i swój punkt widzenia. Piszą. Przypomnę, co już zostało powiedziane wcześniej: pisząc o *écriture féminine*, równocześnie je demonstrowają, wytwarzają, unaoczniają, dając do czytania. Podział na podmiot i przedmiot ulega zniesieniu. Odślania się znamienna synchronia: jeśli w koncepcjach *écriture féminine* zawarta była idea, by stłumione kobiece powróciło na scenę pisania, to samo pisanie domagające się owego powrotu było już jego powrotem w praktyce.

Dyskusja nad *écriture féminine* uobecnia kobiety – jako mówiące podmioty, ale także zmienia adresata ich wypowiedzi. A zatem, jeśli pierwszy etap literatury pisanej przez kobiety, przyjmując rejestrację przemian anglojęzycznej literatury za Elaine Showalter, był animowany przez poszukiwanie równości z mężczyznami: „[...] piszące damy próbują dorównać osiągnięciom mężczyzn, i to jest dla nich tytułem do chwały”²², to literacka debata lat 70. rewindkuje wartość i prawo różnicy.

²¹ B. SLAMA: *De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme »*. *Différence et institution*. „Littérature” 1981, n° 44, s. 58.

²² E. SHOWALTER: *Towards Feminist Poetics*. In: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. London, Virago Press, 1986; cyt. za: E. KRASKOWSKA: *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 261.

Feminizm *Drugiej płci* (Simone de Beauvoir) był feminizmem równości, dyskursem wolnej kobiety zaadresowanym w istocie do męskich interlokutorów, traktowanych w kategoriach braterskości. Swoistość kobieca była w nim natomiast obiektem całkowitej redukcji („Nikt nie rodzi się kobietą a staje się nią”). Feminizm lat 70. byłby raczej feminizmem różnicy: to znaczy dyskursem kierującym się w swej istocie ku innym kobietom, a już nie ku, zawsze podejrzanym o seksizm, męczyznom²³.

Można by rzec, przywołując formułę Roberta Kanterasa²⁴, że literatura kobieca najpierw rewindykowała prawo kobiety do bycia mężczyzną, obecnie zaś zaczyna rewindykować jej prawo do bycia kobietą.

1.3. *Écriture* jako „symptom i zwiastun” Performatyw

Przeczytajmy kilka wypowiedzi z tych lat. „Aż do dnia dzisiejszego – powiada Cixous – kobiety nie wypowiadały się, nie pisały”²⁵. Czyżby *écriture féminine* było pozbawione źródeł i przeszłości? Marie Cardinale w *Autrement dit* wskazuje, że pisanie kobiece jest jednym z tych miejsc, gdzie działa rewolucja: „[...] uwolnić się od języka męskiego, odnaleźć inne słowa, to praca konieczna, ogromna, niebezpieczna, rewolucyjna”²⁶. Marguerite Duras, odpowiadając na pytanie Xavière Gauthier: „Czy można powiedzieć, że tylko kobiety piszą całkowicie [*complètement*]?”, doprowadza rzecz do ekstremum: „Tak. Być może tylko kobiety piszą”²⁷. W antologii wypowiedzi kobiet: *Femmes en mouvement*, kobietom właśnie przypisuje się wyłączność w budowaniu nowego świata: „Obecnie tylko kobiety mogą spowodować wielkie, organiczne, polityczne transgresje i nie wierzę, aby mężczyźni byli do tego zdolni”²⁸.

Otóż pisanie zaczęło być postrzegane jako miejsce zmiany, to miejsce, które samo niejako oferuje możliwość transformacji społecznych i kulturowych struktur. Pisanie kobiet – uprzywilejowane miejsce debat i transmisji idei. Pisanie jako czyn rewolucyjny.

²³ J. BERSANI, J. LECARME, B. VERCIER: *La littérature en France depuis 1968*. Paris, Bordas, 1982, s. 233–234; cyt. za: L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*, s. 15.

²⁴ R. KANTERS: *Trois femmes*. „Figaro Littéraire” 1966, 15 decembre.

²⁵ H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 252.

²⁶ M. CARDINALE: *Autrement dit*. Paris, Bernard Grasset, 1977, s. 54.

²⁷ M. DURAS, X. GAUTHIER: *Les Parleuses...*, s. 50.

²⁸ *Femmes en mouvement*. Eds. P. HORAY, S. HORER, J. SOCQUET. Paris, Pierre Horay, 1973.

Atmosfera rewolucji, wyzwolenia, wiary i zachwytu w oczekiwaniu na „nowe” zapisuje się w języku. Bo *écriture féminine* to „eksplozja maja '68”²⁹ – powie Beatrice Slama – ale z nową siłą. Witalizm, radość czasów rewolucji przedłuża swoje życie w tonacji nasączonej euforią, zapowiadającej odkrycie i narodziny tych „z *écriture féminine*”.

Ale to właśnie na terenie „polityki” – przekonuje B. Slama – *écriture féminine* i „towarzyszące mu dyskursy” – które bardziej je poprzedzają niż im towarzyszą – nabierają swojej mocy potwierdzenia i swojego zabarwienia utopijnego³⁰.

Slama nie mówi, że utopia to swoisty, a nawet wyłączny atrybut *écriture féminine*. Dyskursy, które okalają projekt pisania kobiecego, wsączają utopię w równym stopniu. Taki był „duch czasów”. A myślenie kobiet inspirował przede wszystkim dyskurs maja '68, zapowiadał bowiem uwolnioną mowę i dawał nadzieję na „rewolucję kulturalną”.

Ta nadzieja oddycha w dyskursie *écriture féminine*: uwolnienie kobiet, ale także ratunek dla wszechświata. Nadaje ona tę profetyczną inkantację wielu tekstom kobiet: przyszłemu pisaniu, przyszłej kobiecie, przyszłemu życiu: marzeniu o przyszłym kobiecym. Pisanie zapowiedzi, która przynosi „dobrą nowinę”. Jest coś z Mesjasza w tej „nowo narodzonej”³¹.

Cixous jednakże już w *La Jeune née*, gdzie ogłasza „dobrą nowinę”, miesza tonacje, pisząc: „Nie wierzę już, że rewolucja dokona się przez język”³².

W 1974 roku Kristeva wyraźnie rysuje analogie i artykułuje związki: „[...] podmiot nowej praktyki politycznej może być tylko podmiotem nowej praktyki dyskursywnej”³³, ale pod warunkiem, dodaje trzy lata później, że „*écriture* nie stanie się stereotypem uwolnienia”³⁴. Od razu należy dopowiedzieć, że ów „podmiot” to „podmiot w procesie”, ale siła, która tkwi w radykalnej subwersji języka, może okazać się złudna, gdy zostanie przeszczepiona w dziedzinę polityki.

W 1979 roku Cixous w artykule o znamienym tytule: *Poésie e(s)t Politique*, stawia znaczące pytania. Formułuje je w języku, który aktualizuje dwa pola asocjacji: jedno odwołuje się do wybranych parametrów własnego pisania, drugie do polityki. Efekt owego związku jest wstrząsowy. To działa.

²⁹ B. SLAMA: *De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme »*. *Différence et institution...*, s. 58.

³⁰ *Ibidem*, s. 63.

³¹ *Ibidem*, s. 64.

³² H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 291.

³³ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...*

³⁴ J. KRISTEVA: *Écriture, féminité, féminisme*. „Revue des Sciences Humaines” 1997, nr 168.

Po co poematy, jakie śpiewy, kiedy kobiety są zabijane? Kiedy pożądanie polityki jest pierwsze, niezbędne tak jak poematy? W jaki sposób wypracować dynamikę walki-rozkoszy? Przymierze działania – śpiewu. Mam pytania. Nie mam odpowiedzi³⁵.

A jednak jakaś odpowiedź się rysuje. I jest ona ważna. „»Pisać-kobietę« (*écrire-femme*): nie traktować *écriture* jako celu”³⁶. Czy należy rozumieć, że to kobieta („kobieta”) jest celem? Kobieta „pisząca kobietę” – tę nową kobietę – w języku nowego prawa, nowej ekonomii, nowej polityki? Kobietę zrewoltowaną w ulicznej manifestacji? „Pisać-kobietę” (kobieta musi pisać kobietę) znaczyłoby nadać jej – kobiecie – w języku i przez język nową konstytucję. Uchwycić w nową siatkę pojęć. Pisać – to aktywnie wytwarzać ją w języku, aby mogła działać w przestrzeni społecznej³⁷.

Écriture féminine wyrasta z „ruchu” i samo ów „ruch” zapisuje. Nie jest zatem tak, jakby głosy zapisane na kartkach papieru zostały wyizolowane ze społecznej sceny. Jakby pozostały nieme dla społecznej praktyki. A takie zarzuty się pojawiały. Odwołam się do świadectwa B. Slamy. Świadectwa o tyle ważnego, że zapisanego od wewnątrz owej sceny.

Jednakże coś bardzo ważnego się zdarzyło, zdarza się, czego *écriture* jest symptomem i zwiastunem. Coś, co krąży od kobiety do kobiety w grupach, w praktykach walczących. Kobiety mówią, żyją pomiędzy sobą, swoimi walkami, ciałami, seksualnością. Kobiety otworzyły wielki rejestr, w którym każda rozpozna coś, coś napisze. Jakaś wypowiedź, która rozwiąże określoną wypowiedź. Pisanie, które apeluje o pisanie. Trzeba było indywidualnej wędrówki, pojedynczego zdarzenia narodzin tego zbiorowego przeżycia, aby nadać akcenty i rezonanse manifestacjom za *écriture féminine*. W polu uświadomienia i walki, w którym się ukazało, w tym czasie, gdy dokonywała się dekolonizacja kobiet, pisanie kobiece poszukuje awangardy, nowego sposobu odczuwania i rozkoszowania się, zapowiada, przygotowuje transformację sposobu bycia, życia³⁸.

„Pisanie, które apeluje o pisanie”, jest działaniem, aktem, kreuje nową rzeczywistość, wytwarza społeczne fakty. Można je lekceważyć. Jak i to, że

³⁵ H. CIXOUS: *Poésie e(s)t Politique*. „Des femmes en mouvement hebdo” 1979, nr 4.

³⁶ Ibidem.

³⁷ M. Klages interpretuje ową formułę Cixous, podkreślając, że należy ją ujmować tak jak wszystkie wykreowane przez nią pojęcia, na dwóch poziomach równocześnie: metaforycznie i dosłownie. „Gdy mówi, że »kobieta musi pisać kobietę«, ma zarazem na myśli, że kobiety muszą siebie pisać, opowiadać własne historie [...] i że »kobieta« jako *signifiant* musi mieć jakiś nowy sposób połączenia się z *signifiant* »ja«, aby napisać *signifiant* »soboci« (bycia sobą, podmiotowości), zaofiarowanej wewnątrz symbolicznego porządku”. M. KLAGES: *Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa”*. Dostępne w Internecie: <http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html> [data dostępu: 07.2002].

³⁸ B. SLAMA: *De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme »*. *Différence et institution...*, s. 66.

po trzydziestu latach kobiety, nawet o tym nie wiedząc, diagnozują rzeczywistość i mówią językiem Cixous, Irigaray, Kristevej. Że mamy wstęp do nadal istniejącego kobiecego „czarnego kontynentu” dzięki pisaniu kobiet z Czarnego Kontynentu.

Pisanie kobiece jest polityczne i jest politycznym działaniem. Ale należy je rozumieć inaczej niż zwykle się rozumieć politykę i uprawianie polityki. I chociaż wypowiedź Cixous z roku 1996 znacznie oddala się od czasów, o których mowa, to przecież znakomicie oddaje, już wówczas uchwyconą, ową nierozdzieloną więź: tego, co osobiste, liryczne, wyznaniowe, z tym, co polityczne. Otóż „polityką” nazywa się to, co bierze za swój przedmiot zdarzenia historyczno-polityczne, „fakty” medialne. Ale tak pojmowana polityka nie odsłania sceny politycznej. Dokonuje tego natomiast, paradoksalnie,

dyskurs podmiotu o sobie samym, to znaczy, że wszystko to, co tworzy scenę polityczną – są to relacje władzy, opresji, zniewolenia, eksploatacji – wszystko to zaczyna się u mnie, powiedziałabym, że najpierw w rodzinie i następnie wewnątrz mnie samej, tyrani, despoci, dyktatorzy, kapitalizm, w końcu wszystko to, co rysuje dla nas widzialną przestrzeń polityczną, jest tylko projekcją widzialną i steatralizowaną, do sfotografowania, konfliktów „ja” z innym. Nie mogę sobie wyobrazić, aby można było myśleć inaczej³⁹.

Duras mówi podobnie. Dyskurs polityczny, który miałby rewolucyjną siłę, nie może być dyskursem wiedzy zdobytej, wyuczonej, zapisanej w zakrzepłych słowach. Ale powinien być „organiczny” – to znaczy, należy go odnajdywać „nie w słowach, ale w ciele, we własnym życiu”⁴⁰.

1.4. *Écriture* *Écriture féminine?*

Zdarzyło się w roku 1973. Wypowiedzi pisarek na temat *écriture féminine* zostały wycofane z druku. A miał je zbiorczo ogłosić jeden z najbardziej popularnych francuskich dzienników „Monde des Livres”. Patronką cenzury była Jacqueline Piatier – o której zwykła wspominać M. Duras

³⁹ „Guardian of Language”, interview with Kathleen O’Grady. Trans. E. PREWNOWITZ. Dostępne w Internecie: <http://humanitas.ucsb.edu/liu/grady-cixous.html> [data dostępu: 01.2002].

⁴⁰ M. DURAS, X. GAUTHIER: *Les Parleuses...*, s. 48–49.

jako o autorce najgorszej recenzji swoich powieści. Piatier argumentowała cenzorską decyzję, odwołując się do dyskursu, wobec którego sprzeciw ogłosiły właśnie zwolenniczki *écriture féminine*. Broniła „starego” niczym Okopów Świętej Trójcy. Jej wypowiedź można uznać za alegorię fallogocentrycznego dyskursu. Przytaczam ją obszernie. Zawiera bowiem podstawowe wątki już wówczas, jak się okazuje, zainicjowanej debaty. Ocenzurowane wypowiedzi J. Kristevej, M. Duras, X. Gauthier zamieścił w 1974 roku „Tel Quel”. Kristeva opublikowała w nim fragment prezentowanej tutaj recenzji Piatier. A ta ostatnia pisała:

Te teksty są kompletnie niezrozumiałe, absurdalne, pozbawione sensu. Nie widzimy postawionego zagadnienia, a nawet, o co chodzi. [...] Za bezpodstawne i za całkowicie fałszywe należy uznać twierdzenie, że aż do dnia dzisiejszego kobiety były w historii literatury milczące, ponieważ mieliśmy Safonę, Renée Vivien i Madame de Lafayette [...] Jest coraz więcej piszących kobiet, tak jak jest coraz więcej kobiet-profesorów etc. Dlaczego nie przystać na to, aby kobiety uczestniczyły w tym postępie? Są dobrzy i źli pisarze bez względu na to, czy byliby to mężczyźni, czy byliby to kobiety. Dlaczego chcieć, aby kobiety pisały inaczej niż mężczyźni? [...] Nie można zaprzeczyć, że ciało kobiet różni się od ciała mężczyzn. Ale co ciało ma wspólnego z pisanie? Są pisarze, którzy mówią o swoim ciecie, ale są i tacy, którzy o nim nie mówią. Jeśli idzie o rozkosz [jouissance], to jaki związek może mieć ona z pisanie? [...] Tekst Kristevej jest niezrozumiały. Jeśli coś można zrozumieć z tezy Gauthier i z bełkotu psychoanalityczki, to głównie to, że kobiety zaczęły pisać, wydając szalone okrzyki, które nie będą miały żadnego sensu. Bliska takiemu pisaniu jest M. Duras. Nie wiemy, czym jest to, co pisze. W każdym razie nie jest to literatura⁴¹.

Piatier ma rację, kiedy mówi, że ich pisanie „nie jest literaturą”. Albowiem wypowiedzi ogłoszone w „Tel Quel” zapowiadają jakiś „rok zerowy” dla kobiecego pisania, „rok”, który je odcina od „powieści dam”. Kobiety pisały zawsze, ale „To” pisanie ma nie tylko złamać męski monopol, ale ma wyrażać je w nowym, jakimś ich własnym języku i w nowych formach. Kristeva daje krótki wstęp, odtwarza polityczny kontekst współtworzący atmosferę debat na temat pisania kobiecego i wielokrotnie używa formuły: „po raz pierwszy w historii”⁴². To zdanie nadaje rytm, wybrzmiewa z tekstu niczym refren piosenki.

Kristeva, komentując wypowiedź Piatier, nie bez powodu akcentuje „głuchotę” cenzorki na „praktyki znaczące”. W cenzurze wypowiedzi kobiet psychoanalityczka dostrzega także symptom zjawiska szerszego.

⁴¹ Wypowiedź J. PIATIER. W: *Luttes de femmes...*

⁴² Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...*

Jednakże — pisze — postawić kwestię kobiet, pisania kobiet, to znaczy postawić pytanie o związek kobiet z władzą, z porządkiem społecznym, z porządkiem języka. To dlatego właśnie problemy, które nas zajmują, ujawniły się nam niejako bezpośrednio zilustrowane przez trudności z publikacją tej strony [w „Monde des Livres”], są nieodłączne od praktycznych warunków (tutaj: niemożność publikacji, tam: cenzura polityczna wypowiedzi kobiet), charakterystycznych dla debaty ideologicznej⁴³.

Écriture féminine wyrasta z tej tradycji intelektualnej, z tych koncepcji post-strukturalnych, które tradycyjne pojęcie literatury, tekstu zastępują pojęciem *écriture*. A co to oznacza? Że pisarki uczestniczą w „przewrocie”, jaki w literaturoznawstwie zainspirowali Barthes, Foucault, Derrida — i że przyjmują wszystkie jego konsekwencje. Pojęcie *écriture* odsyła zatem do procesu produkcji Tekstu, do pracy nad językiem i w języku, mając na uwadze *differé(a)nce*. Zaznacza ów graniczny moment, w którym „literatura przedstawienia” przeżywa swój kres. A wraz z nią ogłasza się śmierć dawnych kategorii: „autor” traci, jako podmiot piszący, świadomą, racjonalną tożsamość. Staje się podmiotem w procesie. Tym, kto mówi „ja”, nie jest „ja”, ale język, nieświadomość, tekstualność tekstu. Postać literacka, kobieta — jest nie tyle osobą, ile efektem pisania, konstruktem w splocie różnorodnych dyskursów. Jeśli posiada imię własne, to jest to raczej funkcja imienia, jej „obraz” zamienia się w ikonę, a tożsamość seksualna podana zostaje w wątpliwość. Pisanie pozbawione mimetycznych tendencji zawiesza sensowność tradycyjnych pytań o „prawdę” w dziele literackim, o jej stosunek do fikcji. Reorientuje uwagę na sam akt pisania, na swoje w pełni twórcze możliwości. „*Écriture* staje się symbolem rzeczywistej kreacji artystycznej”. Psychoanaliza Freuda i Lacana każe myśleć o „tekście” w kategoriach pożądania, produkcji fantazmatów, *jouissance*, cielesności i popędu. Tym samym „tekst” traci swój tradycyjny atrybut komunikacyjności. Tak jak język, jeśli odwołać się do Lacana, „służy wszystkim innym rzeczom, ale nie komunikacji”⁴⁴. Staje się przestrzenią rozgrywki, złożoną relacją pomiędzy świadomością i nieświadomością.

1.5. Nie różnica, ale różnicowanie

Pisarki nie tylko przyjmują, przyswajają sobie parametry *écriture*, które wytworzyły różne męskie dyskursy. Współtworzą je także i przemieszczają.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ J. LACAN: *Le Séminaire. Livre XX: Encore*. Paris, Seuil, 1975, s. 126.

Bo *écriture* ma być *féminine*. Na pytanie zadane przez Piatier: „dlaczego chciałybyśmy, aby kobiety pisały inaczej niż mężczyźni?“, odpowiadają, poszerzając odpowiedź o kwestię: jak jest to możliwe, aby pisać inaczej? Co oznacza owo „inaczej”? I pierwsza odpowiedź brzmiałaby: nie idzie o to, by pisać o ciele, ale ciałem. Ciałem wyposażonym w biseksualność.

Nie będzie chodzić zatem o różnicę pomiędzy piszącymi podmiotami uchwyconą na poziomie biologii, ale o notację procesu różnicowania pozycji podmiotu w tekście (także pozycji w dyskursie). Dlatego też H. Cixous i J. Kristeva na pytanie, czy pisanie ma płeć (rozumianą biologicznie), dają odpowiedzi sceptyczne. Ale zarazem klarowne, gdy wychodząc z pozycji zdekonstruowanej, rozproszonej różnicy, odwołują się do biseksualności jako źródła pisania. Stąd Cixous w pisarstwie Géneta i Clarice Lispector (brazylijskiej pisarki), a Kristeva w awangardowej twórczości Lautréamonta i Mallarmégo odnajduje cechy swoiste dla pisania kobiecego.

Tekst – efekt *écriture féminine* – ustala się jako przestrzeń starcia, konfliktu, ale zarazem swoistej negocjacji pomiędzy pozycją męską i kobietą. Negocjacja ta wynika z założenia biseksualności podmiotu.

Dla Kristevej biseksualność oznacza, że każdy podmiot (bez względu na płeć) nosi w sobie możliwość eksploracji wszystkich źródeł znaczenia, zarówno tego, które konstytuuje jakiś sens, jak i tego, które ów sens zwielokratnia, rozdrabnia, odnawia. Można wskazać w tekście zarówno „konstytucję falliczną”, jak i „postawę kobiecą”: pierwszą charakteryzuje tendencja do panowania nad własną mową, utrwalania sensu wypowiedzi, drugą – rezygnacja z władzy nad mówieniem, „rozbłyśk *signifiants*”, rozkosz słów. *Écriture* narusza ową pozycję falliczną, przeciwstawia się jej po to, aby ją „przekroczyć” albo jej „zaprzeczyć”.

Przekroczenie – pisze Kristeva – implikuje fakt, że podmiot doświadcza różnicy płci nie jako zakreślonej opozycji („mężczyzna” – „kobieta”), ale jako procesu różnicowania. Zaprzeczenie, chcę powiedzieć, ustanawia się w cień fetyszysty, aby umknąć przed kastracją. Jedynie wielkie realizacje „literackie” poświadczają przekroczenie, a zatem seksualne zróżnicowanie. A więc podmiot pisania mówi jakąś własną prawdę każdemu mówiącemu podmiotowi i tą, którą cenzurują potrzeby produkcji i reprodukcji⁴⁵.

Cixous postrzega w biseksualności otwarcie na innego w sobie samym, na przenikanie różnych głosów. Biseksualność to wyjście ku innemu, ale takie wyjście, które nie chce sprowadzić innego do tego samego, nie chce go skonsumować, unicestwić. Biseksualność to odkrycie w sobie, w każdym z osobna, w każdym podmiocie, dwóch płci. Tak rozumiana bi-

⁴⁵ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...*

seksualność nie znosi różnic, ale wprawia je w ruch, podąża za nimi i je pomnaża. Tekst – produkt biseksualnego podmiotu – będzie zarządzany przez ekonomię utraty, daru, rozrzutności. To będzie tekst, który się przelewa, ekscentryczny, na marginesie. Tekst logocentryczny, anihilujący biseksualność, pisany w zgodzie z ekonomią wymiany, koncentruje sens, poddaje kontroli, panuje nad nim i konserwuje go⁴⁶.

Eugenie Lemoine-Luccioni mówi nie o biseksualności, ale o „hermafrodytyzmie mentalnym”⁴⁷. Tekst zapisuje go i daje do odczytania:

Ona naśladuje mężczyznę – mówi Duras – Nie. Ona jest także tam tym mężczyzną. Ale nie redukuje się nigdy do niego. W akcie pisania wysila się, aby wziąć na siebie tę dwoistość; innemu potrzebna jest ona i on potrzebuje jej⁴⁸.

Jednakże pojęcie „hermafrodytyzm mentalny” odsyła do obrazu organicznego związania dwóch płci. Kristevej, a przede wszystkim Cixous zależy na cięciu bardziej radykalnym.

W istocie, raczej niż przez sztuczne łączenie męskiego i kobiecego razem – pisze Mary Klages – biseksualność Cixous rozpuszczałaby rozróżnienia tak, że seksualność pochodziłaby od każdego ciała, każdego miejsca, w każdym czasie⁴⁹.

Viviane Forrester, wpisując się w ów wielogłos, wskazuje, że to właśnie w akcie pisania, w jakimś miejscu tekstu, podmiot pisma zatracza doświadczenie różnicy płci.

Pisanie jest docieraniem do jakiegoś punktu w tekście, w którym zacierają się kategorie, w którym nic nie jest zapowiedziane; pożądanie krąży wokół niego i rozprzestrzenia się z całą swobodą. Właśnie pisanie denuncjuje takie zdania, jak: „jest się mężczyzną lub kobietą”. Pozwala zapomnieć o sobie⁵⁰.

Kristeva i Cixous podejmują Freudowską koncepcję biseksualności, jednakże naruszają jej znaczenia. Wyjmując ją z binarnej opozycji, dekonstruując dychotomię męski/kobiecy, tożsamość/inność, mogą mówić nie o różnicy, ale o procesie różnicowania. Nie o „łącznikach” kobiecego i mę-

⁴⁶ Zob. H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*; H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy...*

⁴⁷ E. LEMOINE-LUCCIONI: *Écriture. „Sorcières”* 1977, nr 7.

⁴⁸ Ibidem, s. 13–14.

⁴⁹ M. KLAGES: *Hélène Cixous, „The Laugh of the Medusa”...*

⁵⁰ V. FORRESTER: [Odpowiedź na ankietę:] *L'écriture a-t-elle un sexe?* „Quinzaine littéraire” 1974, nr 192.

skiego, ale o tym, co kobiecie i męskie rozprasza. Cixous powiada: „Ta jej inna biseksualność stawalaby się w ten sposób dekonstrukcyjną siłą, która wymazywałaby te kreski we wszystkich strukturujących binarnych opozycjach”⁵¹. Koncepcja biseksualności pozwala ominąć także pułapki „natury”, „esencji”.

Monique Wittig nie z biseksualności, ale z nowej wizji świata wywodzi podmiot pisania.

Aby ów nowy świat mógł się ukonstytuować, należy nie tyle zdekonstruować, ile w ogóle odrzucić kategorie seksualne. Te bowiem odziedziczone po kulturze patriarchalnej zawsze będą podporządkowywać kobiety męskim wartościom. Proponuje zatem, aby znieść samo pojęcie kobiety, jednakże nie z powodu biseksualności charakteryzującej człowieka i artystę, ale ze względu na lesbijską utopię. Społeczności lesbijskie są jedynymi, które wyeliminowały różnicę seksualną (zatem dyskryminację): stąd podmiot lesbijski nie jest już „kobietą” w sensie ekonomicznym, politycznym lub ideologicznym, i uwolnił się od relacji społecznych z mężczyzną – przede wszystkim – relacji służebnych⁵².

A zatem, biseksualny podmiot wprowadza w ruch różnicowanie, otwierając się tym samym na twórcze pisanie: *écriture féminine*. Istnieje ścisły związek pomiędzy owym biseksualnym podmiotem i „podmiotem w procesie”, a także „pękniętym podmiotem nieświadomości”. W *La révolution du langage poétique* J. Kristeva przestrzegała, że byłoby niedobrze, gdyby podmiot *écriture féminine* pozostał nadal tradycyjnym, kognitywnym podmiotem, któremu jedynie nadano płeć (który jedynie useksualniono) i uznano za kobiety. Wówczas „dorzucono” by tylko do owego podmiotu atrybuty „kobiece”, które już wcześniej wyprodukowała zachodnia kultura. Mówienie wtedy o *différence sexuelle* stawaloby się bezprzedmiotowe⁵³.

W *Luttes de femmes* Kristeva z precyzją opisuje symptomy zmiany. Sięga po powieść dwudziestolatki: *Le pays ou tout est permis*, napisaną przez nieznaną wśród czytelników Sophie Podolski. Píše Kristeva:

Wyczytuję z niej nie tylko to, co jest tradycyjnie rozważane jako kobiece (doznania, kolory etc.), ale słuchanie języka, jego tkaninę fonetyczną, jego logiczną artykulację i, przez całą tę zapisaną i zarysowaną siatkę, konflikty ideologiczno-teoretyczno-polityczne epoki. Awangarda zawsze w jakiejś części była związana z undergroundem. Dzisiaj jedynie kobieta mówi o tej koniunkcji. To ważne. Ponieważ w swoim doświadcze-

⁵¹ H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 156–158.

⁵² Zob. L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*, s. 24.

⁵³ J. KRISTEVA: *La révolution du langage poétique...*, s. 128–134.

niu seksualnym, społecznym, symbolicznym, fakt bycia „kobietą” został przez nią wyzyskany, aby mogła stać się czymś innym: podmiotem w procesie⁵⁴.

1.6. Rozpoznanie

Kobiety pisały. Opowiadały swoje historie. Najczęściej reprodukowały jakieś historie rodzinne, które miały zakorzenienie w świecie rzeczywistym, albo reprodukowały „historie wyobrażone”.

Zdanie Freuda: „histeryczka cierpi z powodu reminiscencji” – podsumowuje Kristeva – streszcza większą część powieściowej produkcji kobiet.

Dla tych pisarek język był „obcą ziemią”, albo może, stawia znak zapytania badaczka, „jakimś asymbolicznym, spazmatycznym ciałem”? Nawet Virginia Woolf nie poddaje języka takiej „obróbce”, jak to uczynił Joyce. Kobiety „obce wobec języka, wizjonerskie, tańczące, mówiąc, cierpią”.

Otóż właśnie język stał się swoistym bohaterem debat, które toczyły się wokół *écriture féminine*. Okalały je dyskusje w literaturoznawstwie. Dekonstrukcja uczyniła język obiektem wnikliwego podglądu. Zainicjowała swoiste śledztwo wnikaające w jego „pracę”.

Nie możemy dojść do końca działania językowego – pisze Tadeusz Sławek – i powiedzieć: „teraz już wiem, teraz już widzę”. W pewnym sensie dekonstrukcja to refleksja na temat bezsenności języka⁵⁵.

Post-strukturalista Barthes, formułując teorię tekstu jako „ruchomej gry *signifiant*”, wskazywał, że praca podmiotu zaangażowanego w proces znaczący nie polega na panowaniu nad językiem, ale „jest tą pracą radykalną (która niczego nie pozostawia nienaruszonym), przez którą podmiot bada, w jaki sposób język oddziałuje na niego i dezintegruje go z chwilą, kiedy wkracza on w jego obszar (zamiast kontrolować go)”⁵⁶. Od razu można powiedzieć, że męskie i kobiece dyskursy na temat języka były

⁵⁴ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...* Stąd kolejne cytaty.

⁵⁵ *Znaki żałobne w powietrzu. Z prof. Tadeuszem Sławkiem rozmawia Jacek Gutorow.* „Odra” 1997, nr 10, s. 44.

⁵⁶ R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Oprac. H. MARKIEWICZ. T. 4. Cz. 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 196.

animowane przez te same filozoficzne i psychoanalityczne źródła. Jednakże w kręgu debat kobiecych ten język, który podmiot mógł badać, jego „działanie i efekty dezintegracji”, to był język wroga i opresora. Uznawał się za uniwersalny, a był w istocie jednopłciowy. Chciał uchodzić za neutralny, a był stronnicy. Aby wykształcił się namiętnościowy stosunek do języka, trzeba było ów język, który uzurpował sobie prawo do neutralności ze względu na płeć, poddać przekształceniom.

Na początek należało rozejrzeć się w sytuacji. Język oficjalny zostaje rozpoznany jako więzienie kobiet. I ten język staje się swoistą alegorią całego fallogocentrycznego systemu. Jak mówić, pisać, aby uniknąć jego pułapek? Czy w ogóle jest możliwa taka alternatywa? Padają różne propozycje.

Claudine Herrmann rozważa możliwość „odłączenia” się od języka oficjalnego. Albowiem w tym oferowanym jej do dyspozycji: „[...] aby mogła siebie wyrazić, aby mogła przetłumaczyć w nim siebie samą, musi siebie zdradzić”⁵⁷. Nie pozwala on na komunikację, draży przepaść pomiędzy światem męskim i kobiecym.

Jeśli nie chce się być pożartym przez język, trzeba najpierw przyglądać mu się twarzą w twarz, jako komuś obcemu, z kim nie mamy żadnego porozumienia ani żadnej wspólnej myśli, do której mogłybyśmy się milcząco odnieść⁵⁸.

„Odłączenie” nie oznacza wymyślenia jakiegoś nowego języka. Model już istnieje. Trzeba go odzyskać. Istniał. I był on wypracowany wspólnie przez mężczyzn i kobiety. Mówił o nim Stendhal, odwołując się do poezji Prowansalczyków. Herrmann cytuje⁵⁹ wybrany fragment ze szkicu *O miłości w Prowansji aż do zdobycia Tuluzy w r. 1328 przez północnych barbarzyńców*:

Ten sam charakter [co prawodawstwo miłosne] ujawnia się w języku Prowansalczyków, w trudności i zaplatań rymów, w męskich i żeńskich słowach na wyrażenie tego samego przedmiotu, w nieskończonej wreszcie mnogości poetów. Wszystko, co jest w życiu społecznym *forma*, i co dziś tak jest mdłe, wówczas miało całą świeżość i smak nowości⁶⁰.

Chantal Chawaf zapisuje w *Rougeâtre*:

⁵⁷ C. HERRMANN: *Les Voleuses de langue...*, s. 15.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ „La Quinzaine littéraire” 1974, nr 192 (Août).

⁶⁰ STENDHAL: *O miłości*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa, PIW, 1957, s. 206.

Moje słowa nie chcą niczego powiedzieć. Moje słowa nie mają sensu. Moje słowa nie są już mową. Mówię tak, jakbym utraciła krew. Język pomiędzy mężczyzną i mną pustoszeje, bezkrwista gadanina. A zatem potwarza się ten codzienny upadek wypowiedzi⁶¹.

Owa swoista anemia „gadaniny”, której doświadcza na co dzień kobieta, chcąc porozumieć się z mężczyzną, jest efektem różnic pomiędzy „językami” oznakowanymi przez płeć. Chawaf metafory z powieści *Rougeâtre* przekłada w *Le corps et le verbe...* na język dyskursywny. Język męski jest perwersyjny i jest symptomem perwersji. Skoro perwersja seksualna bywa „wykorzystywana do zmylenia i uniknięcia intymności z innymi i z sobą samym”, to czy „ten język, który odrzuca intymność, unika naturalnego przenikania ciała słowami, zdaniami, językiem umysłu, czyż i on nie jest perwersyjny? Perwersyjny ze względu na swoją gnuśność?”⁶² Ów „zimny”, „defensywny” język nigdy nie odważy się na ryzyko poszukiwania niewiadomego, jest zawsze poprzedzony kalkulacją. W przeciwieństwie do „poszukującego” języka kobiet, on:

Zawsze wie, dokąd może zajść, bez konieczności angażowania się w nasze czarne i ryzykowne głębie, w których umysł ten mógłby się pogrążyć, gdzie można stracić rozum pod wpływem uderzenia nieprzewidywalnej rzeczywistości⁶³.

Dyskurs perwersyjny zadowala się pracą na ułożonej powierzchni. To język Logosu. Język poszukujący, który czerpie z ciała-źródła, ten język zawsze przedsięwzięcie ryzyko, że zagubi się jako język, a nawet, że popadnie w stan regresu. To język nieświadomości.

Nie ma tu już nic z teatru, z tricku, z uwodzenia. Uczestniczymy w obnażaniu, gdyby nam wolno było tak powiedzieć, naszych głębokich złóż. Nie jest łatwo odnaleźć ekwiwalenty słowne naszych pulsacji, popędów i tego wszystkiego, co, aby znaleźć schronienie w przyjemnościach i przewinach naszego ciała, zataja się przed umysłem⁶⁴.

Jaka zatem rysuje się perspektywa? Kobięcy język musi przystać na to, aby koegzystowała w nim dwa czasy: wydziedziczenia z języka i przyswojenia sobie języka.

⁶¹ C. CHAWAF: *Rougeâtre*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1978, s. 81.

⁶² C. CHAWAF: *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Paris, Presses de la Renaissance, 1992, s. 120.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 121.

W trzech „powieściach”, które wydane zostały w roku 1974: *Phallus et momies* Joyce Mansour, *Détruire-dit-elle* Marguerite Duras, *Les Guérillères* Monique Wittig⁶⁵, język męski skazany zostaje na wygnanie: jego słowa pułapki trują i zabijają kobiety.

M. Wittig pisze:

One mówią: język, którym mówisz, zatruwa głośnię języka, pałacu twoich warg. One mówią: język, którym mówisz, jest zrobiony ze słów, które ciebie zabijają⁶⁶.

X. Gauthier zaznacza:

W istocie, można się dziwić, że mężczyzna i kobieta zdają się mówić prawie tym samym językiem, że kobieta odnajduje swoje miejsce wewnątrz tego samego systemu linearnej lingwistyki, tego samego systemu gramatycznego, porządkowanego przez symbolikę, superego, prawo. Systemu zdeterminowanego przez podstawowe *signifiant*: fallusa. I czy można się dziwić, że kobieta jest wyalienowana, gdy skazana jest na to, aby „mówić męskim językiem”⁶⁷?

Pojawiają się przecież już pomysły na przeciwdziałanie. Kontestacja zagrożenia, uwięzienia w języku zamienia się w szukanie w nim miejsc, które byłyby miejscami zwycięskiego oporu. Pokazała je psychoanaliza. To miejsca, w których język nieświadomości rozłamuje powierzchnię języka świadomości, naruszając ją i kwestionując zarazem. Po lekcji Freuda i Lacana było już prawie oczywiste, w jaki sposób przeprowadzić ów demonstration. Kobiety, czując się wykluczone z mowy oficjalnej, znajdują w niej miejsca znaczącego samowykluczenia i zarazem uobecnienia siebie. Wrogi język może okazać się sprzymierzeńcem pod warunkiem, że system linearnej lingwistyki zostanie rozerwany i podminowany przez coś, co ze swej istoty językowe nie jest. Liczy się podstęp. Wówczas język musi opuścić pozycję zwycięzcy: dać się „uwięzić i pobić”. Poddać się *les Guérillères* (partyzantkom). Taką teleologię zapisuje M. Wittig:

To, na czym nie położyli ręki [...] to nie ujawnia się w języku, kiedy mówisz. To manifestuje się w interwale, którego mistrzowie nie mogli wypełnić swoimi słowami właścicieli i posiadaczy, to może odnaleźć się w szczelinie, w tym wszystkim, co nie jest ciągłością ich dyskursu, w zerze, w doskonałym kole, które organizujesz, aby ich uwięzić i pobić⁶⁸.

⁶⁵ Por. L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*, s. 28.

⁶⁶ M. WITTIG: *Les Guérillères*. Paris, Minuit, 1969, s. 162.

⁶⁷ Wypowiedź X. GAUTHIER. W: *Luttes de femmes...*

⁶⁸ M. WITTIG: *Les Guérillères...*, s. 162.

X. Gauthier wyjaśnia:

Gdybyśmy pozostawiły te strony białe (niezapisane), to być może streściłybyśmy najlepiej to, czym jest pisanie kobiece⁶⁹.

H. Cixous, X. Gauthier, M. Duras, A. Leclerc, Ch. Chawaf, M. Gagnon, C. Herrmann podkreślają różnicowanie. Czynnikiem wprowadzającym w ruch proces różnicowania jest męska bądź kobieca „ekonomia libidalna”. Od momentu, gdy kobieta i mężczyzna zbliżają się do pisania, ich „ekonomie” zawsze wiodą ich do zróżnicowania ich języka.

Nie było przecież tak, że w roku 1974 całe francuskie środowisko pisarskie wypowiedziało się za *écriture féminine*. „Quinzaine littéraire” na pytanie, czy jest męskie i kobiece pisanie, czy język ma płeć, otrzymał, poza głosami przytakującymi, również bogato zapisaną partyturę zaprzeczeń. Zapisały ją N. Sarraute, M. Yourcenar, G. Serreau.

Geneviève Serreau zaznacza, że wejście w pisanie nie różnicuje płci. „[...] jestem kobietą i także mężczyzną”⁷⁰. W swej wypowiedzi *La Création étouffée* dodaje:

Akt pisania nie jest ani męski, ani kobiecy, [...] pomija całkowicie drobne i wielkie niedogodności kondycji podporządkowanej, skolonizowanej, która jest zresztą obiektywnie kondycją kobiet⁷¹.

N. Sarraute odpowiada, nie ukrywając swego zdziwienia sformułowaniem pytania:

Kim jestem? Czym jestem? Oto pytania, których nigdy sobie nie postawiłam, pisząc. Na poziomie, na którym produkują się wewnętrzne dramaty, które usiłuję pokazać, mam przekonanie, że nie istnieje żadna różnica pomiędzy mężczyznami i kobietami... [...] Sądzę, że te rozróżnienia są ufundowane na przesadach, czystych konwencjach⁷².

S. de Beauvoir i C. Clément również były przeświadczone, że język kobiecy nie istnieje, że nie ma płci, że język nie marginalizuje kobiet. Mogą się nim dzielić z mężczyznami. Marie Cardinale w *Autrement dit*, a także swej współpracownicy z „Sorcières”, powie: „Nie sądzę, że istnieje pisanie kobiece lub męskie”⁷³.

⁶⁹ Wypowiedź X. GAUTHIER. W: *Luttes de femmes...*

⁷⁰ G. SERREAU: [Odpowiedź na ankietę:] *L'écriture a-t-elle un sexe?*...

⁷¹ G. SERREAU: *La Création étouffée*. In: *Femmes en mouvement...*, s. 223.

⁷² N. SARRAUTE: [Odpowiedź na ankietę:] *L'écriture a-t-elle un sexe?*...

⁷³ Wypowiedź M. CARDINALE. „Sorcières” 1974, n° 2, s. 6–7.

Jak pisać?

C. Clément w polemice z H. Cixous (*La Jeune née*) wyraża swoje przywiązanie do tradycyjnej ekspresji retorycznej. Cixous woli mieszać style i gatunki, wyznanie liryczne z wypowiedzią teoretyczną, „języki”, które mają konotować kobietą „wieżę Babel”. Zgoda dotyczy jednego: kobiety nie mogą odrzucić jasnego, ustrukturuwanego języka i zamienić go w pokawałkowaną frazę albo w krzyk. Taki gest odrzucenia systemu językowego byłby dla kobiet niczym innym, jak powrotem do milczenia, do ciała, które mówi tylko za pośrednictwem swych cielesnych symptomów. Używanie języka należy traktować jako intelektualne ćwiczenie.

Chciałoby się powiedzieć – pisze Clément – że język jest zawsze tylko męski, zdeterminowany płciowo i że jego dyskursywność nie jest integralną częścią kobiecego *dis-cours*. Nawet jeśli coś z tego jest prawdą, że retoryka, słownik są uformowane przez wieki męskiej dominacji, to przecież nie można odrzucić ćwiczenia w myśleniu, pozostawić im wolnego pola działania, bo znaczyłoby to utrwalenie męskiej dominacji. „Bądź feministką i krzycz” jest nieodmiennym wariantem „bądź piękną i milcz”⁷⁴.

Czy teoretyzować? Chociaż dyskurs teoretyczny rozpoznawany jest jako znak męskiego dziedzictwa, insygnium władzy, to nie należy się od niego odżegnywać. H. Cixous, L. Irigaray, X. Gauthier, uprawiając go, zakłócają jednakże jego tradycyjną formę. Subiektywizm, metafora, gra na wielu asocjacjach, tworzą nowy język teoretyzowania, który wypowiada się w eseju teoretycznym. To prawdziwe wyzwanie dla czytelnika. Esej teoretyczny unika konkluzywności, co powoduje, że czytelnik musi rozspływać nie tylko jego metafory i rozgrywkę między nimi, ale także musi czujnie odróżniać je od metafor wyjętych z „cytacji”, z intertekstów, przeznaczonych do dekonstrukcji.

1.7. „Ich gramatyka, ich syntaksa” (Xavière Gauthier)

Atak był frontalny. Pisarki, którym obcy jest oficjalny język, manifestują zgodnie: należy przerwać jego składnię, a wraz z nią narzucony porządek myślenia, rozumną logikę, prawo. Odwrócić się od Ojca. Na jakie efekty oczekiwano? H. Cixous, mówiąc o „pracy nad składnią”, wylicza wszystkie wynikające z niej pożytki: ostatecznie chodzi o „jakiś język, któ-

⁷⁴ C. CLÉMENT: *Enclave Esclave*. „L’Arc” 1975, nr 61.

ry byłby otwarty, receptywny, rozciągliwy, tolerancyjny, inteligentny, zdolny do usłyszenia głosów innego w swoim własnym ciele⁷⁵.

Ów inny, który mógłby być usłyszany, nabiera szczególnej wagi. Praca nad składnią nie jest „ludycznym pomysłem” (jak określiła projekt *écriture féminine* N.K. Miller). Owa „praca” wiąże się z procesem szerszym: „degramatyzacji” albo „agramatyzacji” języka francuskiego. A ten z kolei mógłby być skutecznie wykorzystany do walki z francuskim nacjonalizmem, który wyraża się między innymi w niezwyklej determinacji, by kontrolować „czystość” wypowiedzi.

Głos C. Herrmann zasługuje tutaj na przytoczenie, jest bowiem świadectwem dość zaskakującego rozpoznania: że kobieta „nie może poznać składni świata”. Inaczej niż pisarki biorące udział w rewolcie przeciw uci-skowi syntaksy, autorka *Les Voleuses de langue* uznaje, że kobiety nigdy jej nie przyswoiły. A stało się tak nie ze względu na ich niezdolność do wypracowywania systemów, ale dlatego, że cała ich edukacja sprzyjała owej ignorancji i pogłębiała ją. Albowiem posługiwać się związkami syntagmatycznymi, to poznać, uchwycić antysystemy, także w momencie ich produkowania. Czy oznacza to, że kobiety powinny nadrobić zaległości? Uczyć się składni? Nie ma odpowiedzi. Jest natomiast próba opisania swoistości. W jaki sposób ta wykluczona ze znajomości składni kobieta posługuje się językiem? Herrmann odpowiada, posiłkując się opisem afazji związków przyległości (agramatyzm) autorstwa Romana Jakobsona. Kobieta, podobnie jak pacjent, cierpi na afazję związków przyległości. Podobnie jak on, nie może tworzyć zdań. Jednakże „w afazji relacji przyległości funkcją gramatyczną, która najlepiej się utrzymuje, byłaby funkcja związku zgody, a nie przyległości. To znaczy, że zgoda – byłaby gramatyczna – zachowuje jakiś ślad harmonii i miłości, podczas kiedy hierarchia – uschła zdobycz męzczyzny, źródło każdej władzy – jest pierwszą wygnaną i najbardziej znienawidzoną przez kobiety...”⁷⁶. A zatem swój „agramatyzm” – niecałkowity, jak pokazuje to Herrmann – kobieta może znakomicie wykorzystać do budowy świata, w którym hierarchia ustąpi miejsca harmonii. „Agramatyzm” byłby to jakiś „mikrojęzyk” istniejący w obrębie języka i ten „byłby jedynie dla niej przeznaczony”⁷⁷.

W *Les Parleuses* już na pierwszej stronie tej książki-dialogu pada znamienne stwierdzenie: „Słowo liczy się bardziej niż składnia”⁷⁸. Co to oznacza? Oto jak M. Duras przedstawia swój proces pisania (parafrazuję jej poszarpane wypowiedzi z dialogu z Gauthier, s. 11–12):

⁷⁵ „Guardian of Language”, interview with Kathleen O’Grady...

⁷⁶ C. HERRMANN: *Les Voleuses de langue...*, s. 139.

⁷⁷ Ibidem, s. 9.

⁷⁸ M. DURAS, X. GAUTHIER: *Les Parleuses...*, s. 11.

Tym, co przychodzi od razu na myśl, jest obraz jakiegoś miejsca lub jakiegoś ruchu, niekiedy jakiegoś ruchu w jakimś miejscu. Rodzaj wizualnego pulsowania przerywanego przez jakiś milczący obraz. A potem z tego widzianego miejsca wydobywają się, wyrzucane są słowa, nagie pociski, odcięte od składni, która zwykle wiąże je w łańcuch, słowa, które nie mają rodzajników. Puste miejsca [*les blancs*] pojawiają się pod wpływem gwałtownego odrzucenia składni, to świat jedynie napoczęty, w nowym łańcuchu puste miejsca mają swoje miejsce. Jeśli jest w tym sens, to wylania się później. W tej chwili jest znieczulenie, rozluźnienie.

Miejsce, w którym to się pisze. Kiedy się pisze (mnie, gdy się mi to zdarza) to miejsce, w którym oddech jest rozrzedzony. Jest tutaj pewnego rodzaju zmniejszenie ostrości uczucia. Nie wszystko słysząc. Tylko niektóre rzeczy. To miejsce czarne i białe. Jeśli jest tam kolor, to jest dodany.

Owe „puste miejsca” (*blancs*), które pojawiają się „w gwałtownym odrzuceniu syntaksy”, wyhamowują, zawieszają znaczenie. Wskazują natomiast na przestrzeń, w której mogłoby się ono pojawić. Puste miejsca są raczej tym miejscem, które umożliwia wylanianie się znaczenia. Bo „biel – czytam w *Maszynie do pisania*... – nigdy nie jest czysta, gdyż jest śladem, znakiem, zatem oznacza nie tyle obecność, co brak (*sans blanc*), lecz równocześnie i nadmiar (*cent blanc*), oraz raz po raz pojawiające się podobieństwa do innych śladów”⁷⁹. Jeśli zawierzyć Duras, puste miejsca zapisuje nieświadomość („ja nie interweniuję”), ciało popędowe (kobieca ekonomia libidalna), ale też to, co przeżyte, a możliwe do usłyszenia w trakcie pisania („wysłuchuję się w doświadczenie, któremu pozwalam działać”). Xavière Gauthier podpowiada: „[...] puste miejsca są to także wydrążenia lub nieobecności”. I w nich właśnie skłonna jest dostrzegać coś, co „przynależałoby do kobiety”⁸⁰. Puste miejsce przerywa łańcuch symboliki i w owej dziurze, w owym rozdarciu lokuje się kobiecie. Można odnieść wrażenie, że w tej wymianie myśli między rozmówczyniami pojęcia: „kobieta” i „kobięce” stają się ekwiwalentne.

Puste miejsca może zapisać tylko kobieta. Tylko jej seksualność. Albowiem „ta biel, ta pustka jest seksualna”. „[...] on interweniowałby. Ja nie interweniuję”⁸¹ – oświadcza Duras. Pisanie pustego miejsca nie jest aktywnością neutralną. Każe myśleć zawsze o jakimś stanie transgresji, ocierania się o szaleństwo. Pozwolić na „działanie czegoś takiego”, to zawsze ryzykować, że utraci się poczucie bezpieczeństwa, to wydać się na niepokój, na zaburzenie.

⁷⁹ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques’a Derridy*. Warszawa, Rój, 1992, s. 148.

⁸⁰ M. DURAS, X. GAUTHIER: *Les Parleuses...*, s. 11.

⁸¹ *Ibidem*, s. 19.

Puste miejsca także działają na swego czytelnika. Doświadczenie pisania, niczym w lustrzanym odbiciu, przegląda się w doświadczeniu czytania. Wypowiada je X. Gauthier, wpisując się w męskie i kobiece głosy, zanotowane w listach skierowanych do pisarki: „Choruję, gdy panią czytam”⁸². Co powoduje ową chorobę? Czy nieświadome w pustym miejscu?

Jednakże Duras nie zadowala taka odpowiedź. Co zatem przyprawia czytających o „chorobę”, co sprawia im ból?

[...] powiedzieć można: te książki są bolesne w pisaniu i czytaniu i że ten ból powinien nas kierować ku pewnemu polu..., polu eksperymentowania. Chcę w końcu powiedzieć, że są one bolesne, to jest bolesne, bo to jest jakaś praca, która wskazuje na region... jeszcze niewydrażony, być może. [...] To jest ta biel łańcucha, o której pani mówiła. Nie chcę powiedzieć psychoanaliza..., to kobiece, jeśli pani woli. Nie? [...] To jest być może to, co sprawia ból⁸³.

Gauthier dopowiada: „Być może, że sam fakt pokazania owej bieli [*le blanc*], pokazania tej dziury, oto, co wywołuje chorobę, bo jest z czego [być chorym]. W tym sensie jest to w całości subwersywne”⁸⁴.

A zatem Duras – demonstrując proces myślenia, wahanie, jak nazwać to coś, co „porusza” – ostatecznie zmienia akcenty. Kobiece stawia przed tym i ponad tym, co nieświadome. To Kobiece działa. Działa jak performatyw. Ta decyzja jest ważna. Można powiedzieć, że dla Duras „feminizacja” pustego miejsca (i nieświadomości) nabiera większej wagi niż jednostkowe, autonomiczne działanie nieświadomego. I będzie tak, że to właśnie perspektywie feministycznej, uprzedzam ostateczne konkluzje, nada Duras rolę korektorki psychoanalizy. Rolę szczególną w procesie feminizacji psychoanalizy i przystosowywania jej do praktyki społecznej.

1.8. Biseksualny podmiot pisania i jego dwu-tekst (Julia Kristeva)

Będzie chodziło o Kristevą. Ponieważ dzisiaj jej koncepcje w teorii, filozofii, filozofii języka, także w Polsce, mają wnikliwe opracowania, skoncentruję się tylko na dwóch kwestiach, które były aktualne w okolicach

⁸² Ibidem, s. 17.

⁸³ Ibidem, s. 18.

⁸⁴ Ibidem.

1974 roku. Pierwsza dotyczy wstrzemięźliwości Kristevej w posługiwaniu się kategorią *écriture féminine*. W drugiej interesuje mnie swoisty fenomen, który nazwałabym redukcijnym czytaniem jej koncepcji tekstu. Chodzi w szczególności o utożsamianie *écriture féminine* z tym, co Kristeva nazywa semiotyką.

Zacznę od oczywistości. W *Luttes de femmes*, a zatem w miejscu szczególnym, bo tam właśnie znalazły się nieopublikowane w „Monde de Livres” wypowiedzi pisarek, Kristeva, udzielając wywiadu, nigdy nie używa kategorii *écriture féminine*, chociaż pojawia się ona w pytaniu X. Gauthier. Mówi natomiast o tradycyjnym *écriture des femmes* albo o *écriture*. Swą uwagę skupia przede wszystkim na podmiocie pisania. Podmiot funkcjonował w kulturze jako ten, który panuje nad własną mową, jako podmiot Logosu. I z tego powodu – streszczam wypowiedź Kristevej – można nazwać jego pozycję w tekście „falliczną”. Może być ona jednak podważona w pisaniu, które wprowadza w język

cięcia [*des ruptures*], puste miejsca [*des vides*], białe plamy [*des blanc*]. I jest to właśnie to, co Mallarmé nazywa „muzyką w literach”: wybuchłe *Śpiewy Maldorora* albo z wielokrotnioną kondensacją mitów, filozofii, historii i doświadczenia werbalnego *Finnegans Wake*. Wszystkie te modyfikacje tkaniny językowej są wskazówką popędu, który nie został uchwycony przez system lingwistyczny i ideologiczny. To odnowione znaczenie [*signification*], „różniczkowane” przez rytm w tekście, to jest, dokładnie rzecz biorąc, rozkosz [*la jouissance*]⁸⁵.

Warto zwrócić uwagę, że Kristeva nie zestawia w tekście, co nasuwa się niemal jako oczywistość, pozycji „fallicznej” z pozycją, którą nazywałaby wprost kobiecą. W miejsce oczekiwanego, ale nienazwanego kobiecego pojawia się *écriture*. To właśnie w owym szczególnym rodzaju pisania może dojść do „przekroczenia” albo zanegowania „pozycji fallicznej”.

Przekraczanie implikuje fakt, że [...] podmiot doświadcza różnicy seksualnej nie jako jakiejś unieruchomionej opozycji („mężczyzna”, „kobieta”), ale jako procesu różnicowania⁸⁶.

Jeśli zatem podmiotem *écriture* jest podmiot biseksualny, to jest on zarazem podmiotem „pękniętym”, „rozszczepionym”. Co oznacza, że jest on miejscem niekończącej się negocjacji pomiędzy „męskim” i „żeńskim”, ale także „cielesnym i duchowym”⁸⁷, normatywnym i tym, co zbuntowane

⁸⁵ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...*

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Zob. T. KITLIŃSKI: *Podmiot w procesie według Julii Kristevej*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. JUSIAK, J. MIZIŃSKA. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1999, s. 56. „Podmiot w ujęciu Kristevej

przeciw normie. To jego rozszczepienie zostaje odbite w rozszczepieniu tekstu.

Kristeva, objaśniając istotę *écriture*, podsumowuje: „To odnowione znaczenie, »różniczkowane« przez rytm w tekście, to jest, dokładnie rzecz biorąc, rozkosz [*jouissance*]”. Nieco dalej czytamy: „W społeczeństwach zachodnich rozkosz [*jouissance*] (ta przychodząca z bezsensu, który zwielokrotnia sens) jest przypisywana kobietom, chociaż się o tym nie mówi. Tym samym gestem pisarz i literatura w ogóle są rozważani jako kobiece [*féminins*]”⁸⁸. Słowo „kobiece” (jak wcześniej: „pozycja falliczna”), ale i słowo „rozkosz” (*jouissance*), jest zatem użyte przez Kristevą jako cytat z języka społecznego. To w tym języku rozkosz (*jouissance*), pisarz, literatura konotują to, co kobiece. Zdobywamy wiedzę na temat tego, co kobiece, za pośrednictwem rozkoszy (*jouissance*). Zbieram dane – układają się w pewien ciąg: rozkosz (*jouissance*), *écriture*, kobiece. Mogę go sobie pomyśleć inaczej: pisanie przez wybuch (*éclatement*) języka w tekście wpisuje *jouissance* w to, co kobiece. Kristeva wybiera *jouissance* – jako swoje słowo, słowo ważne, bo odsłaniające jego skrywaną konotację kobiecą: „*jouissance* jest przypisywana kobietom, chociaż się o tym nie mówi”.

Kobiety piszące mogą wybrać spośród dwóch ekstremalnych rozwiązań: albo „dominantę falliczną” – która uprzywilejowuje związek córki z ojcem i kontrolę nad mową (podmiot klasycznej filozofii), albo regres do stanu preedypalnego, do archaicznej matki, aby schronić się „w waloryzacji jakiegoś milczącego, podmorskiego ciała, rezygnując zarazem ze wstępu do historii”. Wybór każdej skrajności byłby skazaniem się na klęskę.

Jeśli kobiety mają do odegrania jakąś rolę w tym rozwijającym się procesie, to tylko pod warunkiem, że przyjmą na siebie funkcję *negatywną*: odrzucenia wszystkiego tego, co jest skończone, zdefiniowane, ustrukturuwane, wyposażone w sens, właściwości obecnego społeczeństwa⁸⁹.

Znaczyłoby to także, że dokonają cięć w społecznych kodach. Ale kobiety „mają skłonność do bezpośredniego przechodzenia na drugą stronę: na stronę władzy symboliki”⁹⁰. A jeśli zdarzy się, że jakaś kobieta zrealizuje w swoim pisaniu ową „funkcję negatywną”? W *Luttes de femmes* Kristeva odwołuje się do powieści Sophie Podolski *Le pays ou tout est permis*. Po wyliczeniu aspektów jej rewolucyjnej pracy w języku („słuchania języka”, jego

znajduje się w procesie współdziałania dwu stref: semiotyczności i symboliczności, splata się w nich ciało i dusza (chiasm)”.

⁸⁸ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes*...

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

tkaniny fonetycznej, artykulacji logicznej), konkluduje: „[...] w jej doświadczeniu seksualnym, społecznym, symbolicznym, fakt bycia »kobietą« posłużył jej do tego, aby stać się czymś innym: podmiotem w procesie”⁹¹. Mamy tu kilka rzeczy ważnych. Ustalają się pewne zależności: to „podmiot w procesie”, którym może stać się kobieta, wykorzystując swoje doświadczenie, warunkuje nowe pisanie. Kristeva wyraźnie nie chce nazywać go: pisanem kobiecym. Nasuwa się wniosek, że praktyka pisania, o której mowa, może być udziałem każdego „podmiotu w procesie”, stąd też nie można jej przywłaszczyć: nawet dla tak pożądanego „kobiecego”. Kategoria *écriture féminine* może być czytana jako gest takiego werbalnego zawłaszczenia. Nie potrafię rozstrzygnąć powodów owej wstrzeźliwości Kristevej.

Czy wynika ona z tego, że użycie kategorii *écriture féminine* oznaczałoby fałszywą diagnozę sytuacji? Kobiety tak jeszcze nie piszą, co więcej, skłaniają się raczej do odrzucania „funkcji negatywnej”, a ta kategoria, pomimo że odnosi do pisania biseksualnego i procesualnego podmiotu, mogłaby w powszechnym odbiorze być utożsamiona z ich płcią biologiczną? Kristeva przestrzega przed „seksualizacją kulturowych wytworów”. Czy może dlatego, że przymiotnik „kobiece” wskazywałby na dominację jednej pozycji w tekście, jednej zatem strony rozszczepionego podmiotu, na niekorzyść „fallicznego”, symbolicznego, a jak pamiętamy, zawsze podkreślała, że w tekście zachodzi „proces różnicowania się ich obu”? Gdyby nie owo różnicowanie, wówczas tekst zapisywałby proste odwrócenie ról: tam, gdzie było niegdyś męskie, uplasowałoby się kobiece. Ale czy to „kobiece”, zyskując przewagę nad męskim, byłoby jeszcze do przeczytania i odczytania?

Trzeba przejść do semiotyki. Tekst Kristevej zapisuje synchroniczność nakładania się i różnicowania się dwóch rejestrów: symbolicznego i semiotycznego. Odbijają one fazy rozwojowe każdego indywiduum. Ujmując rzecz w dużym skrócie, semiotyka odnosi do preedypalnej fazy rozwoju dziecka, w której dominują pierwotne instynkty i popędy transformowane w rytm i intonację. Owym miejscem ruchu, wyładowań energetycznych jest „chora” — „macierzyński” zbiornik, w którego rejestrze kształtuje się przedwerbalny, przedsyntaktyczny, przednaczeniowy porządek semiotyki. „To, co semiotyczne — komentuje Ursula I. Meyer — jest nagłym wtargnięciem tego, co cielesne, do języka; w ten sposób nieświadomość może znaleźć swój wyraz”⁹². Kristeva próbuje uchwycić „chorę”, najpierw odwołując

⁹¹ Ibidem.

⁹² U.I. MEYER: *Einführung in die feministische Philosophie*. Aachen, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, s. 187; cyt. za: B. SMOLEŃ: *Koncepcja melancholii Julii Kristevej*. W: *Sumienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium*. Warszawa, październik 1997. Red. P. DYBEL. Warszawa, IFiS PAN, 1997, s. 224.

się do orzeczeń w trybie negacji: „Nie ma charakteru ustanowienia czegoś”, „nie jest znakiem”, „nie jest *signifiant*, ale rodzi się w celu stworzenia takiej znaczącej pozycji”, ani to model, ani kopia, „nie jest podporządkowana spekulacji, odbiciu”⁹³. Konkluzja zaś, dotycząca stwierdzenia, czym „chora” jest, odsyła do analogii, tworzy analogię, jedyną analogię: z „rytmem ruchów, głosu”. Z tym, co cielesne, popędowe. „Rytm semiotyczny wewnątrz mowy – pisze Kristeva w *La révolution du langage poétique* – to tajemnica tkwiąca w literach (Mallarmé): obojętna wobec mowy, pod spodem tego, co napisane, rytmiczna, muzyczna, wcześniejsza wobec logicznych sądów (kobiecea)”⁹⁴.

Semiotyka poprzedza, w sensie diachronicznym, opanowanie przez dziecko języka i symboliki. Zaznacza się w jego „mowie” przez echolalie i onomatopeje. Ale można w jej rejestrze odnaleźć już pewne ślady mini-struktur językowych. Kristeva podkreśla zarazem, że wraz z przejściem przez fazę edypalną nie tracimy dostępu do „chory”. To współistnienie dwóch porządków: semiotycznego i symbolicznego, możemy obserwować w praktykach twórczych.

Można sobie wyobrazić, że u Kristевой tekst rozszczepia się na dwa teksty. „Genotekst” zapisuje „wszystkie procesy semiotyczne”: „nośniki energii popędowej” zaszyfrowane w rytmach, rymach, melodyce, w rozkładzie pól semantycznych, powtórzeniach, w tym także powtórzeniach fantazmatów. Zawiera struktury charakterystyczne dla języka poetyckiego. Genotekst organizuje przestrzeń, w której podmiot jeszcze się nie ukonstytuował jako podmiot poznawczy („faza przedtetyczna”). „Fenotekst” jest zorganizowany wedle reguł komunikacji. Zapisany jest w zgodzie z językową normą. Zakłada podmiot wypowiedzi i odbiorcę.

Jaka jest między nimi relacja? W każdym „fenotekście” tkwi „genotekst”. W pierwszym drugi. Jeden zależny od drugiego, chociaż nie w ten sam sposób, genotekst jest bowiem do uchwycenia tylko na poziomie fenotekstu. Nie istnieje autonomicznie. Jest tylko – jak pisze Krzysztof Kłosiński:

„pewnym wyabstrahowanym poziomem funkcjonowania języka”. Z czego wynikają dwie konsekwencje: że genotekst nie ma struktur paradygmatycznych, tylko syntagmatyczne, uchwytne jest bowiem jako „poziom” funkcjonowania języka, czyli że jest „paragramatyczny”, oraz że nie jest to przedmiot dany, ale rezultat operacji „wyabstrahowania”, czyli przedmiot operacyjny⁹⁵.

⁹³ J. KRISTEVA: *La révolution du langage poétique...*, s. 23.

⁹⁴ Ibidem, s. 19.

⁹⁵ K. KŁOSIŃSKI: *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 18.

I jest to moment niezwyklej wagi. Dochodzę do owej, zaznaczonej na początku, skłonności do utożsamiania porządku semiotycznego Kristevej, czyli w tym przypadku genotekstu z *écriture féminine*⁹⁶. To „podmiot w procesie”, rozszczepiony, podmiot biseksualny „produkuje” tekst – a właściwie dwu-tekst: genotekst i fenotekst. Także, co już wiemy, „podmiot w procesie”, którym może stać się kobieta. Genotekst jest tylko jego częścią, ale niemal „organicznie” z nim związana. Gdyby *écriture féminine* utożsamić z genotekstem, wówczas byłoby ono „mową” jakieś patologii. A nie jest. Albowiem

jeśli nawet – jak zaznacza Kristeva – wtargnięcie semiotyki w symbolikę przypomina proces „jakiejs schizofrenizacji”, to sztuka współczesna odnajduje powodzenie tam, gdzie schizofrenik osiada na mieliźnie, usiłując wyzwolić się z jarzma logicznego, spod prawa, aby pogрузić się wyłącznie w jego rytmach i w jego glosolaliach, ponieważ sztuka ustanawia, wynajduje nową wypowiedź, nowe uniwersum, przeformułowuje⁹⁷.

Jaki jest zatem powód owego redukcjonistycznego utożsamienia? I czy jest? Wydaje się, że tkwi on w pewnym niuansie. Czytam następujące zdanie:

O ile mistrzostwo zakodowane jest w naszych społeczeństwach jako wyłącznie męskie, tak samo, jak logika, składnia, i jeżeli, z drugiej strony, rytmy, glosolalie, to wszystko, co preedypalne, jest po stronie matki, a w konsekwencji kobiety, to wobec tego można powiedzieć, że wszelka twórczość odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami⁹⁸.

W tej wypowiedzi Kristeva wyraźnie rekonstruuje społeczne kodowanie męskiego i kobiecego (semiotycznego w tekście). To wedle tego kodowania, konstruowania w języku, szaleństwo, histeria przypisywane będą temu, co kobiece. Odcięcie się badaczki od owych konstruktów jest radykalne. „Wszelka twórczość – powtórzę za nią – odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami”. Społeczne kodowanie męskiego i kobiecego poddane jest tutaj dekonstrukcji. Semiotyczne jest konotowane jako „kobiece”, mówi Kristeva, ale istota pisania i wszelkiej twórczości wypowiada się w tym, że jest ona efektem czynności podmiotu, który jako podmiot właśnie ma dyspozycje po temu,

⁹⁶ Zob. D. LAFONTAINE, G. LORENT: *Si l'écriture des femmes* [1978]. In: „Cahiers du Grif” (*Le langage des femmes*)..., s. 105–116.

⁹⁷ J. KRISTEVA: *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*..., s. 279.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 278.

aby aktualizować w pisaniu biegunowe pozycje męskiego i kobiecego. W tekst „podmiotu w procesie” wpisana jest semiotyka, ale się do niego nie sprowadza. Utożsamić semiotyczne z *écriture féminine*, to jednym ruchem zaakceptować społeczny konstrukt kobiecego, utrwalić go i anihilować podmiot pisania.

Nie chcę przez to powiedzieć, że owo utożsamienie nie ma swego powodu czy też swojej racji z punktu widzenia odmiennego od mężczyzn „wchodzenia” kobiet w pisanie.

Piszące kobiety – notuje Kristeva w *Luttes de femmes* – docierają swoją koleją i na swój sposób do doświadczenia różnicowania seksualnego jako wewnętrznego wobec praktyki każdego podmiotu⁹⁹.

Ten ich sposób jest o wiele trudniejszy i uwikłany w konflikty, które mężczyzn omijają.

Na pytanie zadane przez Elaine Bouquey: jak pisać?, Kristeva odpowiada:

Któż to wie? Mogę powiedzieć przynajmniej, słuchając, wsłuchując się w siebie, że chodzi o to, aby nie tłumić tego archaicznego związku z matką, tej fazy (lub tego typu symbolizacji! podkreślam, jako ważne), którą nazywam semiotyką, przeciwnie, dać jej właściwy wyraz, właściwą artykulację: ale również nie odcinać się od pewnej realizacji „symbolicznej”, bardziej intelektualnej, która ją poznaje, która prowadzi ją do świadomości. Faktycznie wszelka działalność twórcza, jeśli chce pani posługiwać się tym terminem, zakłada dopełnienie się immanencji libido i procesu symbolicznego, ich zdialektyzowanie, ich, jeśli pani chce, zharmonizowanie. Dokonanie innowacji nie jest nigdy powtórzeniem mowy ojcowskiej ani regresem do archaicznej matki. Innowacja zakłada, że podmiot, w danym wypadku kobieta, może wziąć na swoją odpowiedzialność całe swoje archaiczne wyposażenie libidalne (nieświadome i związane z ego) i umieścić je w artykulacji symbolicznej¹⁰⁰.

Otóż, dla kobiety piszącej aktualizacja owego „archaicznego związku z matką” jest skomplikowana. Musi ona bowiem powrócić do „ziemi” swojego wygnania. Tak jak mężczyzna, aby się uspołecznic, uwewnętrznić zakaz kazirodztwa, przyswoić sobie język, musiała ona stłumić i wysublimować tę pierwotną więź fazy preedypalnej. Ale, o ile mężczyzna znajduje „ersatz” matki w obiekcie seksualnym tej samej płci (nie zmienia obiektu), o tyle kobieta, separując się od ciała matki, nie może już do niego powrócić, wedle bowiem normy heteroseksualności, musi zmienić obiekt „fałszy-

⁹⁹ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes...*

¹⁰⁰ J. KRISTEVA: *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą...*, s. 278.

wy” na „prawdziwy”. Jako heteroseksualna musi skierować się najpierw ku ojcu, potem ku innemu mężczyźnie. Matka jest „utrata” (*la Chose*) nigdy nie do odzyskania, stąd żałoba po niej, miłość i melancholia. Jednocześnie matka „dla kobiety heteroseksualnej jest rywalką” – obiektem nienawiści. Stłumiona nienawiść

może być potężnym motorem symbolizacji – zaznacza Kristeva – może dawać derywacje psychotyczne histerii, ale może się też prezentować w bardziej zmediatyzowanej i bardziej produktywnej formie sublimacji, w formie realizacji estetycznej¹⁰¹.

Jeśli nawet owa realizacja artystyczna się jej uda, jeśli nawet „wynajdzie pewną mowę”, złamie „symboliczne kody”, to i tak nie umknie przed frustracją. „Kastracja” od matki już się dokonała. I żadne dzieło, książka czy rozgłos nie powetuje jej pierwotnej utraty.

Niebezpieczeństwo psychozy – konkluduje psychoanalityczka – wydaje mi się więc większe w jej przypadku, w naszym przypadku. Pragnienie śmierci objawia się najczęściej jako pragnienie usunięcia ego¹⁰².

Jak widać, ocieramy się o preedypalne (semiotyczne), które może uwolnić się spod kontroli i doprowadzić do regresu i szaleństwa. Tożsamość semiotycznego z *écriture féminine* bazowałaby na tej bliskości, na tej skłonności kobiet ku transgresji. Jednakże identyfikacja pisarskiej praktyki kobiecej z semiotycznym nadawałaby kobiecemu pisaniu ten kierunek, przed którym Kristeva właśnie przestrzegała. Byłaby to ucieczka od symbolizacji do macierzyńskiego raj, w którym można być tylko rozhisteryzowanym ciałem-tekstem, zanurzonym w delirium mowy.

Jednakże kobieta, uwikłana w sprzeczność pomiędzy semiotycznym (popędowym, macierzyńskim) a symbolicznym, właśnie w pisaniu może wyzyskać ową sprzeczność jako twórcze źródło sprzyjające innowacji. W pisaniu zdarza się jej także znajdować terapię. Piszac, wchodzi w porządek symboliczny, a utracony obiekt „może odzyskać w znaku, w języku, w symbolu”. W przeciwieństwie jednak do Cixous, która w pisaniu euforycznie odzyskuje matkę¹⁰³, Kristeva pozostaje melancholiczna: pisanie stwarza iluzję odzyskania. Jesteśmy zawsze w żałobie po matce.

Co jest modelem tekstu dla Kristevy? Wydaje się, że „podmiot w procesie”. Znaczyłoby to, że tekst jest przestrzenią mediacji, różnicowania

¹⁰¹ Ibidem, s. 280.

¹⁰² Ibidem, s. 281.

¹⁰³ Pisanie H. Cixous jest tematem podrozdziału 2. *Pisać na marginesie, czytać na marginesie* (Hélène Cixous).

dwóch porządków: symbolicznego i semiotycznego, świadomości i nieświadomości, intelektu i ciała, społecznego z indywidualnym, tego wreszcie, co uznawane jest za męskie i za kobiece.

1.9. „Metonimizacja wyvodu” „Dwie wargi” (Luce Irigaray)

Spróbuję zatrzymać się na chwilę nad sposobem pisania Luce Irigaray. Wybrałam jeden tekst: *Ta płęć, która nie jest jednością*¹⁰⁴, który rozwija się wokół figury „dwóch warg”.

Pierwszy lekturowy gest Irigaray kieruje się ku Freudowi. Nie streszcza go ona jednak. Nie kontroluje ani nie opanowuje, posługując się metajęzykiem. I właśnie ów brak metajęzyka może przysparzać kłopotów w lekturze jej tekstów. Zaciera się linia graniczna pomiędzy tekstem analizowanym a interpretującym, która charakteryzowała tradycyjny (Derrida powiedziałby: metafizyczny) model lektury. Stopień zatarcia granicy kształtuje się różnie. Ekstremum osiąga w poświęconej Nietzschemu *Amante marine*. Intertekstowość skłania do wnikliwego deszyfrowania gry metafor, gry „języków”, niekiedy do „prucia” tekstu i ustalania autorstwa fragmentów, nittek-wątków. Owo prucie zagraża jednak zawsze tekstowi Irigaray. Kieruje się ono bowiem zamysłem, aby zdefiniować, sprowadzić grę między tekstami do bezruchu – do konkluzji.

Irigaray podgląda Freudowską interpretację kobiecego ciała, seksu i seksualności. Odsłania, jak ów językowy konstrukt psychoanalityka, który chciałby uchodzić za odkrycie ontologiczne, nasączany jest znaczeniami pożądanymi dla patriarchalnej kultury. Nie stawiając wprost – dającego się wywieść z jej wypowiedzi – pytania o to, na jakie zapotrzebowania Freuda (jako swoistej alegorii patriarchy) odpowiada jego tekst o kobiecie, Irigaray dyskretnie podejmuje czynność psychoanalizowania psychoanalityka. Kobieta zostaje wywłaszczona przez Freuda ze swego ciała. Jej seks – sprowadzony do waginy, miejsca, w którym realizuje się jej „normalna” seksualność – podobnie jak jej macierzyństwo zostają oznakowane fallicznie. Są sfunkcjonalizowane dla potrzeb męskiej seksualności i męskiej ekonomii własności. Owa „dziura” „ma być teraz jego organem płciowym”. Jej ciało jako materia albo znak posiada wartość użytkową – w reprodukcji, albo wartość wymienną, krążąc pomiędzy męskimi podmiotami jako towar. Pro-

¹⁰⁴ L. IRIGARAY: *Ta płęć, która nie jest jednością*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA. „FA-art” 1996, nr 4.

jektja zaś kobiecego seksu jako „dziury” buduje męską tożsamość seksualną, kreuje bowiem męski podmiot na obiekt kobiecego pożądania. Kobieta pożąda brakującego jej penisa, aby wypełnił jej pustkę. Zarazem jednak owa projekcja wyklucza seks kobiecy „ze sceny przedstawienia”.

To, że takie nic do zobaczenia musi zostać wykluczone, wyrzucone ze sceny przedstawienia, ujawniają już rzeźby greckie. Seks kobiecy jest w nich po prostu nieobecny: zamaskowany, zaszyty we własnej „szczelinie”¹⁰⁵.

W kulturze, w której liczy się to, co jest przedstawione i do przedstawienia, co można uobecnić, seks kobiecy – jako pustka i otchłanna „dziura” – musi w konfrontacji z penisem, mającym tę właściwość, że spełnia parametry wartości tej kultury (filozofii metafizycznej), reprezentować brak, gorszość, kastrację: „jej organ płciowy przedstawia strach przed zobaczeniem niczego”.

Można powiedzieć, że Irigaray odreagowuje ową prowokację, jaką jest dla niej patriarchalna projekcja kobiecego ciała i seksu, przeciwstawiając jej swoją własną. Aktywizując zapoznany i stłumiony kobiecy autoerotyzm. Wychodzi, podobnie jak Freud, od anatomii.

Kobieta „dotyka siebie” cały czas, czego zresztą nie można jej zakazać, bo jej płeć składa się z dwóch warg, które stale się całują. Jest zatem w sobie już dwiema – nierozdzielonymi przecież na jednostki – które się nawzajem pobudzają¹⁰⁶.

Pisząc, że jej „wargi się całują”, Irigaray interpretuje anatomię (mówi o morfologii ciała), ujmując ją jako płeć kulturową, swój fantazmat kobiecego ciała konfrontując z fantazmatem autorstwa Freuda. Nie ma tu powodów do wątpliwości (czy to esencjalizm, czy już nie?). Chodzi jedynie o to, że ta „płeć, która nie jest jednością”, nie została jeszcze, nie miała czasu, aby zostać przez kulturę, a przynajmniej przez jej część, przyswojona. Jednakże, aby mogła być przyswojona, musi, jak zobaczymy, zmienić się cały paradygmat filozoficzny, a wraz z nim wszystkie kody symboliczne.

Czegóż dokonuje Irigaray, obdarowując czytającego/czytającą jej tekst figurą „dwóch warg”? Zwróćmy uwagę, że owa figura wprowadza znamienne przesunięcie we Freudowskiej binarnej opozycji. Freud bazował na zestawieniu penisa z waginą i na nim budował znaczenia. Irigaray wybiera „dwie wargi”, anatomiczny szczegół kobiecego ciała. Tym samym burzy opozycję Freuda. Figura dwóch warg funkcjonuje na innym poziomie, poza

¹⁰⁵ Ibidem, s. 45.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 46.

różnicą i hierarchią wyznaczoną przez psychoanalizę. Ta figura chce być konstruktem kobiety, (z) jej języka, konstruktem odwołującym się nie do kobiecości jako efektu męskiej projekcji, jako emanacji jakiegoś bytu kobiety, ale do kobiecego. Jest to konstrukt, który się oderwał, uwolnił od wzorca wykreowanego przez męskie pożądanie. Owo przesunięcie umknęło uwadze niektórych czytelniczek Irigaray. Dlatego skłonne były one dostrzegać w figurze dwóch warg jedynie odwrócenie znaczeń, dowartościowanie „braku” i pozostawienie opozycji nietkniętej¹⁰⁷. Irigaray podejmuje grę, która już od dawna się toczy. Skoro mam świadomość, że język jest tym, co kreuje naszą „rzeczywistość”, że zapisuje on też nieświadome fantazmaty i pożądania, to mogę wykreować w języku także moją wizję kobiety, kobiecego, jej mowy, pożądania, rozkoszy. I domagać się, aby znalazła ona swoje miejsce w Symbolice. Ta decyzja jest istotna. Jeśli zważyć na tezę E. Zakin i E.K. Feder¹⁰⁸ (i zgodzić się z nią), że kultura, w której kobiety zostały ulokowane, ukonstytuowała swe prawo, ekonomię, cały porządek symboliczny, wychodząc od męskiej wyobraźni. Reasumując, że męska wyobraźnia zaważyła na konstytucji Symboliki.

Ujmując rzecz z perspektywy zapotrzebowań tej kultury, można by powiedzieć, że Irigaray to, co było nie do przedstawienia, czyni przedstawialnym. Figura dwóch warg kreuje nowe przedstawienie seksu kobiecego: pełnego, wielorakiego, samowystarczalnego. Odsyła do innego, ulokowanego poza męską wyobraźnią, miejsca rozkoszy kobiecej.

Ale figura dwóch warg przemieszcza to miejsce rozkoszy (autoerotyzmu). Trudno mi się oprzeć pewnej analogii: o ile kultura obrazowała seks kobiety w postaci „zaszytej szczeliny”, co było odpowiednikiem „zasznurowanych kobiecych ust”, o tyle figura dwóch warg każe myśleć o kobiecie z uwolnionymi od sznurowadeł wargami. Ona mówi.

Próbuję poddać rekonstrukcji „operacje” językowe Irigaray od momentu, gdy wpisuje ona w swój tekst figurę dwóch warg, która zostaje wmontowana w łańcuch innych pojęć, jak: kobieta, pożądanie, *jouissance*, tożsamość, mowa. W ten sposób znaczenie z jednego pola semantycznego – któregoś z wybranych ogniw tego łańcucha przedmiotów i pojęć – przenosi się na inny przedmiot, na inne pojęcie. Kiedy Irigaray próbuje dać jakieś wyobrażenie kobiecej mowy (nie języka w znaczeniu *langue*), wówczas odwołuje się do tych asocjacji, które już wcześniej związała z figuracją warg albo które *in statu nascendi* tworzy. Działając w ten sposób, wprawia nas w zagubienie. Nie wiemy, czy mowa warg, czy figuracja warg jest jej poddanym refleksji obiektem:

¹⁰⁷ Pisze na ten temat B. SMOLEŃ: *Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji...*

¹⁰⁸ Zob. E.K. FEDER, E. ZAKIN: *Flirting with the Truth. Derrida's Discourse with „Woman” and Wenches*. In: *Derrida and Feminism. Recasting the Question of Woman*. Eds. E.K. FEDER, M.C. RAWLINSON, E. ZAKIN. New York–London, Routledge, 1997.

[...] kobieta w swoim mówieniu cały czas dotyka siebie. Oddala się po trosze od siebie szczebiotaniem, okrzykiem, spoufaleniem, zawieszonym zdaniem... [...] Jeśli bowiem „ona” coś mówi, nie jest to tożsame z tym, co chce powiedzieć. Nie jest nigdy tożsame z niczym, raczej tylko styczne. *To dotyka (czegoś)*. I gdy to nazbyt się oddala od owej bliskości, ona ucina i rozpoczyna od „zera”: od swego ciała – narządu płci. [...] Próżno więc kobiety chwytać w pułapkę ścisłej definicji tego, co chcą powiedzieć, kazać im (się) powtarzać, aby się wyjaśniło, bo są już gdzieś indziej [...] One są zwrócone ku sobie. [...] Ku sobie oznacza: *w intymności owego milczącego dotknięcia, wielokrotnionego, rozproszonego*¹⁰⁹.

Strategia Irigaray jest podobna do tej, którą Anna Burzyńska nazywa „stylem filozofowania” Derridy. Polega ona na metonimizacji wywodu. Jej specyfikę – pisze Burzyńska –

da się porównać właśnie do struktury „uogólnionej metonimii”, polega ona bowiem na przesuwaniu określonych znaczeń pochodzących z pola semantycznego danego przedmiotu na inny przedmiot, pozostający z tym pierwszym w zależności. Zabieg ten pozwala Derridzie używać języka związanego bezpośrednio z jakimś przedmiotem do opisywania czegoś zupełnie innego, dzięki temu ten drugi przedmiot pozostaje jakby w oddaleniu, nie mówi się o nim wprost¹¹⁰.

Czytać Irigaray to zatem mieć świadomość, że to, o czym mówi ona w danym momencie, trzyma w pogotowiu jakiś inny przedmiot, otwiera się na pole semantyczne innego „przedmiotu” – „który pozostaje jakby w oddaleniu”.

Jak rozumieć celowość tej strategii? W pierwszym odruchu należałoby powiedzieć, że Irigaray, podobnie jak Derrida, wskazuje na identyczny sposób istnienia takich obiektów, jak: ciało, kobieta, mowa, *jouissance*, pożądanie, tożsamość. To znaczy, że nie są to byty, ale konstrukcje językowe. I byłby to ważki argument w sporach o jej esencjalizm.

Jednakże efekt i cel strategii „metonimizacji” przybliży się, gdy przywołam inną strategię, zastosowaną przez Irigaray, okalającą niczym rama metonimizację. Irigaray inscenizuje komunikację pomiędzy jakąś „nią” a jakimś „nim”. „On” i „ona” ujęci są w cudzysłów. Komunikacja jest nieudana. Zbieram miejsca „upadku”, blokad, granic tej komunikacji. Jej

¹⁰⁹ L. IRIGARAY: *Ta płęć, która nie jest jednością...*, s. 46.

¹¹⁰ A. BURZYŃSKA: *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques’a Derridy*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 57 (przypis 37); zob. też interesujący wykład P. Dybla o „kobiecej stronie metonimii” w: P. DYBEL: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*. Kraków, Universitas, 2006.

mowa – notuje Irigaray – „wybiega ku wszystkim sensom”, „tak, że »on« nie może w tym uchwycić żadnego sensu spójnego”.

Słowa sprzeczne, trochę z punktu widzenia logiki rozumu szalone, niesłyszalne dla tego, kto ich słucha, posługując się gotowymi siatkami, kodem już sporządzonym. [...] Próżno więc kobiety chwytać w pułapkę ścisłej definicji tego, co chcą powiedzieć [...] ¹¹¹.

Wyobraźmy sobie „jego” jako figurę czytelnika – hermeneuty, strukturalistę, fenomenologa, czytelnika (albo czytelniczki), który ma do dyspozycji wszystkie narzędzia tradycyjnej teorii literatury i który, zgodnie ze swoją kompetencją, próbuje je zastosować wobec *écriture* – awangardowego pisania. „Upadek” komunikacji zapisany przez Irigaray czytałabym, przywołując kod lektury dekonstrukcjonistycznej, jako efekt zestawienia dwóch porządków, dwóch paradygmatów funkcjonujących w kulturze. „On” pożąda w tym tekście nadania kobiecie i jej mowie „spójnego sensu”. Zakłada, że powinna być tam jakaś ukryta „porcja sensu”. Działa jak hermeneuta, jak egzegeta, który chce wywieść sens z głębin tekstu, sądząc, że sens tam jest, że czeka na swojego odkrywcę. Że trzeba go tylko uchwycić i wywieść na powierzchnię. Z „jego” perspektywy, z punktu widzenia „logiki rozumu” „jej” słowa są szalone i sprzeczne. Nie może ich usłyszeć, musiałby bowiem przetransformować siebie w podmiot nieświadomości. Ale wówczas i jej mowę musiałby także czytać jako wypowiedź podmiotu po dekonstrukcji. Nasz „on” nie może jej usłyszeć też dlatego, że zgodnie ze swą tradycją czytania nie chce niczego nowego ani usłyszeć, ani poznać. Posługuje się „gotowymi siatkami, kodem już sporządzonym”. Nie tylko nie chce – nie może: ów teoretyczny, ubezpieczający go język pozwala mu jedynie fingować proces poznania. A zatem, może albo poznać w niej tylko to, co sam uprzednio założył, albo stwierdzić, że „ona” musi być szalona.

Tymczasem metonimizacja pokazuje, że kobieta i jej mowa nie „jest”. Jeśli „jest”, to w procesie, w ciągłym ruchu języka, przetwarza się, nie daje się uchwycić. Właśnie metonimizacja pokazuje, jak sens się przesuwa, jak rozgrywa się pomiędzy asocjacjami, jak nie może się ustabilizować, przemieszczając się z różnych pól semantycznych. Sens wędruje.

Trzeba by jej słuchać – powie Irigaray – jakimś innym uchem, *niby jakiegoś „innego sensu”, który zawsze dopiero zaczyna się tkąć, czule obejmować słowa, ale i zarazem bronić się przed nimi, aby w nich nie znieruchomieć, nie zakrzepnąć* ¹¹².

¹¹¹ L. IRIGARAY: *Ta płeć, która nie jest jednością...*, s. 46.

¹¹² Ibidem.

I nie można dać definicji tego, czym kobieta „jest”. Bezradność hermeneuty wobec mowy kobiety polega na tym właśnie, że usiłuje ją i kobietę zamknąć w jakiejś „adekwatnej definicji”. Ona natomiast „jest”: w działaniu. W mowie, która wibruje wszystkimi sensami, nie skupiając żadnego. Bo ona sens rozprzestrzenia (*l'espacement* Derridy byłoby tu całkiem na miejscu), rozprasza, nie pozwala mu „zakrzepnąć”. To nie znaczy, że sens jest w niej nieobecny.

A jak wyjaśnić zastrzeżenie Irigaray:

Próżno zatem chwytać kobiety w pułapkę ścisłej definicji tego, co chcą powiedzieć, kazać im się powtarzać, aby (się) wyjaśniło, bo są już gdzie indziej, poza ową machiną wypowiedzi, w którą chcecie je pochwyć¹¹³.

W swym artykule o *signifiance* K. Kłosiński komentuje następujący fragment Lacana:

Nie chodzi o to, żeby wiedzieć, czy mówię o sobie w sposób zgodny z tym, jaki jestem, ale czy, gdy mówię, jestem tym samym, o którym mówię¹¹⁴.

Lacan wskazuje na znamienne przesunięcie, które ujmuje „w parafrazującym Kartezjusza aforyzmie: »myślę tam, gdzie nie jestem, więc jestem tam, gdzie nie myślę«”¹¹⁵. Sformułowanie Irigaray: „są już gdzie indziej”, odsyła, być może, do działania innego w nas, czyli do działania nieświadomości. I przypomina znane formuły Lacana:

Kim jest więc ten inny, z którym bardziej jestem związany niż z sobą, skoro wewnątrz najmocniej odczutej przeze mnie tożsamości z samym sobą to on mną porusza¹¹⁶?

Co to znaczy: „Trzeba by jej słuchać jakimś innym uchem”? Lacan — zaznacza K. Kłosiński — sformułował teorię lektury „opartej na słuchaniu »suwerennej *signifiance*« podmiotu, w opozycji do »egzegezy«, która powtarza »styl« podmiotu, ale nie słyszy jego »głosu«”¹¹⁷. Co zatem owo „inne ucho” mogłoby usłyszeć? Mogłoby usłyszeć nieświadomość, ustrukturowaną tak jak mowa. Barthes oddaje rzecz z precyzją:

Będąc słyszeniem tej mowy, która jest nieświadomością innego, starając się zrekonstruować jego historię, obnażając jego nieświadome po-

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ K. KŁOSIŃSKI: *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce...*, s. 20.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Cyt. za: ibidem.

¹¹⁷ Ibidem, s. 22.

żądanie, słuchanie psychoanalityczne zmierza do jednego rozpoznania: do rozpoznania pożądania innego¹¹⁸.

I w tym miejscu znajdujemy swoisty „przełącznik” pomiędzy „jej” mową i metonimizacją. Albowiem metonimizacja wywodu, zgodnie z psychoanalitycznym rozpoznaniem, zapisuje pożądanie podmiotu.

Mamy zarys pewnego odbicia: zainscenizowana w komunikacji „jej” mowa ilustruje pisanie Irigaray, stanowiąc tę samą strategię metonimizacji. Tego pisania nie można także usłyszeć, przeczytać, pozostając w obrębie „kategorii metafizycznych”. Figura dwóch warg wiąże się z innym, z tożsamością, której „rozróżnienie” staje się niemożliwe.

[...] inny jest już w niej, oswojony przez nią autoerotycznie. Co nie znaczy, że ona go sobie przywłaszcza, że go redukuje do swojej własności. Własność, posiadanie są niewątpliwie kobiecie dość obce. Przynajmniej pod względem seksualnym. Nie dotyczy to *bliskości*. Takiej bliskości, wobec której wszelkie rozróżnienie tożsamości staje się niemożliwe. Więc i wszelka forma własności. Kobieta znajduje rozkosz w *takiej bliskości, że niemożliwe jest posiadanie ani jej, ani siebie*. Bezustannie wymienia się z innym, nie mogąc się utożsamić ani z sobą, ani z innym. Co stawia znak zapytania wobec całej obiegowej ekonomii¹¹⁹.

Jak widać, figura dwóch warg jest dla Irigaray swoistym rodzajem interwencji w system metafizycznej filozofii, interwencji, która próbuje ów zamknięty obieg rozerwać. Także ów inny przeniesiony zostaje poza opozycję inny/ten sam. Inny tutaj, podobnie jak i w późniejszych tekstach Irigaray, będzie rozumiany jako radykalnie inny. Zbliża to jej koncepcję do Derridy. Jego radykalnie pojedynczy inny w swej inności wykracza poza możliwość dialektycznego opanowania („zniesienia” w znaczeniu *Aufhebung*). Chociaż już dialektyka podminowywała samotożsamość „ja”.

Nie bez powodu Irigaray inscenizuje sytuację komunikacji jako upadku komunikacji. Wiemy, że rezygnuje z opisu *écriture féminine*. Zajmuje ją akt wypowiadania (*langage*), nie zaś struktura języka (*langue*). Mary Whitford¹²⁰, próbując wyjaśnić znaczenie formuły „*parler-femme*” (co należałoby tłumaczyć: ‘mówić jako kobieta’), odwołuje się do seansu psychoanalitycznego. Nie przedstawiam jej analizy, ponieważ została precyzyjnie zaprezentowana przez Barbarę Smoleń¹²¹. Ale „*parler-femme*” to przyszłość.

¹¹⁸ Ibidem, s. 23.

¹¹⁹ L. IRIGARAY: *Ta płeć, która nie jest jednością...*, s. 47.

¹²⁰ M. WHITFORD: *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London–New York, Routledge, 1991.

¹²¹ B. SMOLEŃ: *Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji...*

Powstaje, oczywiście, pytanie: czy ów mężczyzna po dekonstrukcji i owa kobieta po dekonstrukcji będą się nawzajem słyszeć?

W 1974 roku aktualna jest diagnoza prezentująca upadek komunikacji. Sądzę, że zrekonstruowana przeze mnie inscenizacja mogłaby w analogii do seansu psychoanalitycznego nabrać jakiegoś jeszcze innego znaczenia. Ale to, co mamy, jest seansem nieudanym. „On” jej nie słucha. „Jej” mowa wydaje mu się bez sensu. Jeśli brać pod uwagę, że Freud obsesyjnie próbował wyczytać sens, nawet z bezsensu, to „on” – ów słuchacz – jest raczej z czasów przed Freudem. Psychiatrą z kliniki Charcota.

Czy między „nimi” jest możliwy dialog? Można jeszcze raz przyjrzeć się inscenizacji nie-komunikacji, tym razem odwołując się do miejsca, jakie zajmuje w kulturze histeryczka. Postrzegana jest – jak pisze Whitford¹²² – jako postać, której istnienie zależy od spojrzenia podmiotu męskiego, domaga się od niego wartościowania. Istnieje jako ktoś przeznaczony do bycia pod kontrolą. W zainscenizowanej nie-komunikacji Irigaray odtwarza, albo odgrywa, ową relację histeryczki i kontrolera. Nieruchomość pozycji. Brak styczności mowy. Bo histeryczka jest – jak wskazuje Whitford – modelem miejsca kobiety w symbolice. Jednakże w owej relacji to nie kobieta („ona”) jest kimś chorym, to symbolika (którą uosabia „on”) jest chora. I ta choroba objawia się brakiem dialogu. Dialog mógłby zaistnieć tylko wówczas, gdyby nastąpiło przesunięcie w pozycji podmiotu wypowiedzania. Gdyby obie pozycje biorących udział w komunikacji wprowadzone zostały w ruch. Wówczas być może – odtwarza myślenie Irigaray Mary Whitford – „każde byłoby zdolne do odpowiadania temu innemu, do udzielania symbolicznej gościny temu innemu i do poruszania się między pozycjami podmiotu i podmiotu, nie będąc unieruchomione w żadnej z nich”¹²³.

Irigaray kreuje utopię. Jej kobiety mówiącej jeszcze nie ma. Jej pisanie jest elitarne. Trudne w czytaniu. To esencjalistka. Nie ma przejścia od jej koncepcji do feministycznej praktyki. Ta lista zarzutów i kontestacji mogłaby jeszcze się rozwijać. Chcę powiedzieć, że nie skupiałam się na polemice. Część z tych oskarżeń dotyczy również Cixous i Kristevej, a także francuskojęzycznych pisarek i kobiet uprawiających filozofię. Głównie wypowiedzane są przez badaczki z kręgu anglo-amerykańskiego. Ujmując rzecz w dużym skrócie, powiem, że mówić o hermetyzmie Irigaray to mówić o hermetyzmie awangardowej poezji, awangardowego pisania, i... nie czytać? Utopie są mi bliskie – bo zapisują marzenia, fantazje, fantazmaty. Trudna w czytaniu? Tak. Nie pozwala bowiem na „bezsensowność języka” i myśli. Domaga się przerw w lekturze. Wysadza z bezpiecznych pozycji. Nakłania do zmiany utartych koncepcji. Za słowo kluczowe uznałabym ów

¹²² M. WHITFORD: *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine...*

¹²³ Ibidem, s. 44.

„ruch”, który wibruje w jej pisaniu. Ruch, który także nie powinien zamienić się w bezruch w praktyce społecznej feminizmu.

Nawet tak bezwzględny tropiciel esencjalizmu, jak Derrida rozumie pewne historyczne wymuszenia, które lokują kobiety pomiędzy dwoma paradygmatami kultury. Rozumie też uwikłania, w których znalazł się feministyczny dyskurs. A napisał te słowa nie w 1974, ale osiem lat później, mając na myśli realne warunki walki kobiet o wyzwolenie:

Te warunki często wymagają zachowania (w dłuższych lub krótszych fazach) metafizycznych założeń, które należy (już wiedząc, że się musi) zakwestionować w późniejszej fazie – lub w innym miejscu – ponieważ należą one do panującego systemu, który się dekonstruuje na poziomie praktycznym. Ta wielość miejsc, momentów, sił nie zawsze oznacza wybór drogi albo empiryzmu, albo sprzeczności¹²⁴.

Derrida finalizuje swą wypowiedź znamienym odwołaniem do głosu Emmy Goldman, amerykańskiej feministki, która w końcu XIX wieku napisała: „[...] jeżeli nie będę mogła tańczyć, nie chcę uczestniczyć w waszej rewolucji”. Otóż chodzi o „taniec”, ruch, dlatego „kobieta nie ma swojego miejsca”, może go nie odnaleźć jako feministka, także w innym – feministycznym – ruchu. Bo dlaczego miałyby mieć jakieś jedno określone miejsce?

Jak można oddychać bez takich przystanków (interpunkcji), tych wielorakich rytmów i kroków? Jak można tańczyć, zapytałaby Pani niezależna feministka¹²⁵.

W tym samym wywiadzie Derrida próbuje odpowiedzieć na pytanie o istotę „tańca” Emmy.

Być może, miała na myśli zupełnie inną historię: historię paradoksalnych praw i niedialektycznych nieciągłości, historię heterogenicznych obszarów, nieredukowalnych detali, nieznannej i niezbadanej różnicy między płciami; może idzie o historię kobiet, które [...] poszły dalej niż my, cofając się w swym samotnym tańcu, a które dzisiaj tworzą nowy język płci, odrębny od głównego nurtu działalności feministycznej, a jednak tworzony z tą osobliwą rezerwą, pozwalającą walczyć o cele ruchu feministycznego, bez pełnej akceptacji jego programu jako ruchu¹²⁶.

¹²⁴ *Choreographies: Interview. Jacques Derrida and Christie V. McDonald*. In: *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. Ed. N.J. HOLLAND. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997, s. 30.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 23.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 27; cyt. za: T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 132.

2. Pisać na marginesie, czytać na marginesie (Hélène Cixous)

2.1. Tekst, który się „przelewa”

W przeciwieństwie do znaku – który ma „budowę dwustronną (tak zresztą jako bilateralny został określony przez Saussure’a), składa się, jak wiadomo, z *signifiant* i *signifié*” –

tekst pojęty jako rozprzestrzenienie jest jednostronny, nie ma więc ani *signifiant*, ani *signifié*, ale swój „bieg”, swoje rozprzestrzenienie właśnie. Derrida zastępuje więc pojęcie *signifiant*, mówiąc o zaznaczaniu [*marque*] i wy-znaczaniu [*re-marque*], o zaznaczaniu – wymazywaniu [*effacement*], które *signifiants* „literalnie” już nie są, skoro nie mają drugiej „strony”, skoro są jednostronne (homeomorficzne)¹²⁷.

Pojęcie *signifiant* jest zatem pseudonimowane przez serię terminów, takich jak ślad, wymazywanie, rozprzestrzenienie. Możemy nadal się nim posługiwać – powie Derrida – „aby w dawnym kodzie oznaczyć to coś ze śladu, odcięte od sensu lub *signifié*”¹²⁸.

Tekst ujmowany jako rozprzestrzenienie – nie jako znak – jest tekstem nadmiaru.

Wskazuje na niego Derrida, pisząc, że tekst

przelewa się i pęka [*deborde et fait craquer*]: to zaś zmusza nas do odnalezienia na jego marginesach więcej i zarazem mniej niż się spodziewaliśmy, niż zostało powiedziane i przeczytane, co jest pewnym rozwinięciem właściwym samej strukturze zaznaczania [*marque*] (które to słowo jest tym samym słowem, co marsz [*marche*] i margines [*marge*])¹²⁹.

Metafora tekstu, który się przelewa, przywołuje więc obraz występującej ze swych brzegów rzeki. I tak jak rzeka zaciera swój główny nurt, granice między swoim wnętrzem i zewnętrzem (granicę brzegów), tak też tekst, który się przelewa, znosi granicę pomiędzy centrum (gdyby takowe

¹²⁷ K. KŁOSIŃSKI: *Niewyrażalność a nierefencjalność. Poetyka w świetle dekonstrukcji*. W: *Literatura wobec niewyrażalnego*. Red. W. BOLECKI, E. KUŻMA. Warszawa, IBL PAN, 1998, s. 64.

¹²⁸ J. DERRIDA: *Dissémination*. Paris, Seuil, 1972, s. 294.

¹²⁹ J. DERRIDA: *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, 1972, s. XX.

posiadał) – sobą samym – i swym marginesem. Nie można już pomyśleć o jednym, nie odwołując się do drugiego.

Jest przecież i inny obraz wpisany w ową metaforę. A ten pozwala poszerzać odpowiedź na pytanie: czym jest margines? Tekst, który się przelewa, pozostawia, podobnie jak powracająca do macierzystego nurtu woda, ślady. „Tekst przelewa się” i – „pęka”, tak jak pęka powierzchnia ziemi, zaznaczając ślady po powodzi. Ale byłibyśmy w błędzie, sądząc, że Derridzie chodzi o taki ślad, to znaczy ślad, który możemy zarejestrować i unieruchomić dla potrzeb percepcji. „Ślad nie jest ani postrzegalny, ani niepostrzegalny”¹³⁰. Czymże jest zatem? „Ślad wytwarza się jako swoje własne wymazanie”¹³¹. Tekst, który przelewa się i pęka, zapełnia margines, rzeka przelewa się poza brzegi i jej ślad, tak jak i ślad tekstu na marginesie, nie jest (nie jest znakiem odsyłającym do czegoś), ale „wytwarza się przez własne zamazywanie”. W bezustannym ruchu pozostawiania i wymazywania.

Za warunek przekroczenia metafizyki uznaje Derrida wpisanie w tekst metafizyczny takiego śladu. Zaznacza jednak, że:

[...] sposób wpisania takiego śladu w tekst metafizyczny jest w tym stopniu nie do pomyślenia, że należy go opisać jako jakieś wymazanie samego śladu. [...] Lecz równocześnie owo wymazywanie się śladu musi się zaznaczyć w owym tekście metafizycznym. Obecność zatem, zamiast być, jak powszechnie uważają, tym, co znak znaczy, tym, do czego ślad odsyła, owa obecność jest śladem śladu, śladem wymazania śladu¹³².

Obecność marginesu byłaby więc „śladem wymazania śladu” tekstu, który się przelewa. Ale jednocześnie sam margines wskazuje na tekst.

Margines nie jest zatem, jak mogłoby się wydawać, pustą, białą przestrzenią, otwartą do zapisania, do zapełnienia przez kogoś – z zewnątrz tekstu. Jak widać, jest tekstem i zarazem śladem innego tekstu¹³³.

Tekst, który się przelewa i zapełnia margines, cechuje wewnętrzny dynamizm, można powiedzieć, że podlega on jakiejś odśrodkowej sile, która nadaje kierunek „rozprzestrzenieniu”. Ów ruch – marsz (*marche*) – od tekstu do marginesu (*marge*), ku peryferiom, każe myśleć, że nie ma jakiegos centrum tekstu, do którego można by się zbliżać lub od którego można by

¹³⁰ Ibidem, s. 77.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ Na temat marginesu w koncepcji tekstu u Derridy por. *Tekst (czytelnik) margines*. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK. Katowice, Wydawnictwo UŚ, 1988; A. BURZYŃSKA: *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacques'a Derridy...*; M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, Studio Φ & Wydawnictwo Domini, 1997.

się oddalać, że nie ma w tekście jakiegoś jednego ogniska sensu. Tekst, który się przelewa, nie wskazuje na „centralną, zasadniczą zawartość”. Jak podpowiadają Tadeusz Sławek i Tadeusz Rachwał, autorzy *Maszyny do pisania...*, Derrida odżegnuje się od fenomenologicznego pojmowania „przepelniania się przedmiotu”:

[...] gdy dla Heideggera ruch ów wskazuje właśnie na centralną, zasadniczą zawartość, jakby główny rezerwuuar tego, co stanowi o tekście czy przedmiocie, o tyle dla Derridy to właśnie ów nadmiar, marginesowa superata stanowi o tym, że tekst nie posiada zasadniczej, istotnościowej, substancjalnej części, lecz rezyduje w nieustannym ruchu zmiennych i wymiennych nazw na marginesach. Tajemnica przepelniającego się przedmiotu leży dla Heideggera w tym, iż nadwyżka owa wskazuje na tajemnicze centrum, które obdarza przedmiot siłą zwaną „mana”, która pozwala wyrazić pełny sens świata. Dla Derridy tajemnica jest sprawą marginesu; [...] znaczenie nigdy nie jest centralne, a zawsze peryferyjne¹³⁴.

Nie inaczej myśli o tekście Hélène Cixous. Metafora „wylewu” krąży bezustannie w przestrzeni jej pism. Wskazuje zarazem na samo pisanie i na kondycję napisanego tekstu. Metafora tekstu u Derridy i u Cixous: ich zbieżność nie jest przypadkowa, pisanie Cixous i Derridy rozwija się i rozwija wokół tych samych asocjacji i ich metaforycznych ujęć. Claudette Sartiliot wyczytuje z nich nawet podobne znaczenia:

Dla Derridy, Cixous i Irigaray — pisze — kwiat i kobieta są związane z opozycją przeciw prawu dosłowności i własności¹³⁵.

Metafory botaniczne i kulinarne persewerują w tekstach pisarki i filozofa, określając pisanie/czytanie. Można powiedzieć więcej, że tak jak „»teoretycznymi zmysłami« gramatologii będą smak i węch jako zmysły, które nie mogą funkcjonować niezależnie od obiektu poznania, lecz muszą się z nim jakby przemieszczać”¹³⁶, tak też i dla Cixous owe zmysły stanowią podstawę wglądu w „tajemnicę” świata/tekstu/indywidualium. Nie oko, ale usta, dotyk stają się godnymi zaufania przewodnikami po nieznanym. Wystarczy przypomnieć Cixous’ańską metaforę jabłka, która pozwala myśleć zarówno o pisaniu/czytaniu, jak i o poznawaniu. Cixous opowiada nam na nowo biblijną historię, której głównymi bohaterami są: dyskurs Boga,

¹³⁴ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 36–37.

¹³⁵ C. SARTILIOT: *L'éclatement des genres*. In: *Du féminin*. Textes réunis par M. CALLE. Sainte-Foy, Quebec, Les Éditions le Griffon d'Argile, 1992, s. 229.

¹³⁶ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 165.

mowa jabłka i Ewa¹³⁷. Kobieta skuszona zostaje nie przez węża, ale przez jabłko, które apeluje o poznanie: weź mnie, ugryź, posmakuj – poznaj moje wnętrze. Przyzwól sobie na wyzwolenie pożądania/poznania. Rozkoszuj się. Ewa – buntownica nie opiera się mowie jabłka. Sprzeciwiając się abstrakcyjnemu zakazowi (jeśli zerwiesz jabłko, to umrzesz – ale mieszkanka raju nie wie przecież, czym jest śmierć) i normatywnemu dyskursowi Boga, wybiera rozkosz poznania, smakuje wnętrze owocu i dowiaduje się, że jest dobre. W tym samym momencie wie także, że wybiera wygnanie z raju i śmierć. Czym jest Prawo i zakaz Boga? Powoduje separację kobiety i owocu.

Czyniąc to – jak interpretuje ów zakaz Ojca Sartiliot – obraca on ten dar we własność. Ów dar [ziemi, matki] nie jest darem, bo on [Ojciec] zostawia go zawsze tylko po to, aby doń powrócił jako jego własność. [...] Ten zakaz, który przerywa rozkosz kobiety, jest naznaczony jako przejście od naturalności do symboliki. A zatem, jakiś owoc staje się owocem w ogóle. Pod wpływem przedimka określonego [*l'article défini*] ów owoc znika jako naturalna rzeczywistość, aby znaczyć coś, do czego nie ma żadnej relacji¹³⁸.

Derrida i Cixous? W wywiadzie udzielonym w marcu 1996 roku w Utrechcie, Cixous wymienia dwie postaci: Clarice Lispector i Jacques'a Derridę, które sytuuje – jak mówi – „w jedynym i wyjątkowym miejscu”.

Obydwoje (mówiąc w sposób uproszczony) zajmują u mnie szczególne miejsce ideału pisania, biorąc pod uwagę różnicę płci, on oczywiście zajmuje przestrzeń pewnej męskości otwartej na kobiecość, a ona zajmuje przestrzeń pewnej kobiecości otwartej na męskość¹³⁹.

Zazwyczaj podkreślano w pismach Cixous taką metaforyzację tekstu, która wydobywa z niego pełnię, nadmiar, właśnie przelewanie się. Laura Cremonese mówiła o „wylewie języka”¹⁴⁰, Claudette Sartiliot o „wybuchu rodzajów”¹⁴¹. Sama Cixous, odwołując się do dwóch różnych ekonomii libidalnych: męskiej i kobiecej, skłonna jest tekst metafizyczny, o którym pisał Derrida w *Marges*, opatrzyć sygnaturą męską, zaś kobiecemu pisaniu nadać właśnie walor tekstu, który się rozprzestrzenia, który się przelewa.

¹³⁷ Cixous prze-pisuje biblijną opowieść dwukrotnie. Znajdujemy ją w: H. CIXOUS: *Limonade tout était si infini*. Paris, Des Femmes, 1982, s. 103, a także w: EADEM: *L'heure de Clarice Lispector. Precedé de Vivre l'orange*. Paris, Des Femmes, 1979, s. 136–139.

¹³⁸ C. SARTILIOT: *L'éclatement des genres...*, s. 229.

¹³⁹ „Guardian of Language”, interview with Kathleen O'Grady...

¹⁴⁰ L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*

¹⁴¹ C. SARTILIOT: *L'éclatement des genres...*

Męskie libido, ufundowane na ekonomii konserwacji i kumulacji, wypowiada się w tekście skierowanym ku centrum. Jego skąpstwu przeciwstawia Cixous kobiecą hojność wyrażającą się w metaforyzacji tekstu jako „wymiotu”, „wylewu”, „wycieku”. Albowiem kobieta – „Nigdy nie trzymała się »w miejscu«: będąc eksplozją, rozproszeniem, musowaniem, obfitością, z rozkoszą oddaje się bezgraniczności, poza »ja«, poza tożsamością, poza »centrum«”¹⁴²; „[...] jest z rasy fal”¹⁴³, ma niewyczerpaną energię.

W *Le sexe ou la tête* – posługując się znamieną kontaminacją „ciała tekstu kobiecego” – Cixous przedstawia ów tekst kobiecy jako pozbawiony początku i końca. Powoduje to trudności lektury.

Bo nauczyliśmy się czytać książki, zakładając z gruntu słowo „koniec”. A tekst kobiecy się nie kończy, rozciąga się i w pewnym momencie tom się zamyka, ale pisanie trwa dalej, co dla czytelnika oznacza rzuć się w przepaść¹⁴⁴.

Podobnie jest z jego początkiem. Inskrypcją kobiecą jest tekst, który „rozpoczyna się ze wszystkich stron naraz, dwadzieścia, trzydzieści razy”. Taki tekst

metaforyzuje się jako błędzenie, wystąpienie z brzegów, jako ryzyko nieobliczalności: bez obrachunku, nie można przewidzieć tekstu kobiecego, sam siebie nie przewiduje, nie zna siebie, jest więc bardzo kłopotliwy. Nie da się go antycypować i wierzę, że kobiecość pisze się w owej nie-antycypacji: tekst naprawdę nieprzewidywalny¹⁴⁵.

Ów tekst znajduje uzasadnienie w stosunku kobiety do własności, ale także do Innego. Jeśli męska ekonomia zmierza do przywłaszczenia Innego, do wywłaszczenia go z inności, wreszcie do jego anihilacji, to ekonomia kobieca wychodzi na spotkanie z owym Innym w sobie samym. Charakteryzująca się spontanicznym darem ekonomia kobieca nie ustala relacji wymiany, nie prowadzi rachunku zysków i strat. Pisanie kobiece może być szczodre, bo nie lęka się utraty. Daruje, znajdując rozkosz w samym akcie darowania.

Jeśli istnieje coś takiego, jak „czysto kobieca właściwość” – pisze Cixous w *Śmiechu Meduzy* – to jest nią paradoksalnie zdolność ponoszenia bez żalu straty¹⁴⁶.

¹⁴² H. CIXOUS: *Sorties*. In: H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 168.

¹⁴³ Ibidem, s. 167.

¹⁴⁴ H. CIXOUS: *Le sexe ou la tête*. In: „Cahiers du Griff” (*Le langage des femmes*)..., s. 90.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 91.

¹⁴⁶ H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy*..., s. 161.

W *Sorties* podobnie:

Jeśli istnieje jakaś „właściwość” kobiety, to jest nią, paradoksalnie, zdolność do pozbawiania się własności bez kalkulacji¹⁴⁷.

Ruch tekstu jako „wylewu” („który widziałabym – mówi Cixous – bardziej jako wymioty, zwracanie, jako *degurgiter*”) wiąże się dla niej z „tą strukturą stosunku do własności, jaką jest struktura żałoby”¹⁴⁸.

2.2. Uzasadnienie psychoanalityczne

Najkrócej rzecz ujmując, odwołując się do *Słownika psychoanalizy*, praca żałoby jest to „proces wewnętrzny, pojawiający się po utracie obiektu przywiązania, przez który podmiot stara się stopniowo oderwać od tego obiektu”¹⁴⁹. Cixous pisze o męskim i kobiecym stosunku do żałoby. Nie idzie zatem w ślad za Freudem, ale, można powiedzieć, przepisuje jego koncepcję wedle wskazanych już wcześniej dwóch ekonomii: męskiej i kobiecej. Tym bowiem, co różni męski stosunek do żałoby od postawy kobiecej, jest lęk

¹⁴⁷ H. CIXOUS: *Sorties...*, s. 161–162.

¹⁴⁸ H. CIXOUS: *Le sexe ou la tête...*, s. 92. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że jednym z modeli Cixous’ańskiego tekstu, który się przelewa i „rozprzestrzenia” (według metafory Derridiańskiej), jest projekcja kobiecego ciała. Można by powiedzieć, że metafory opisujące tekst kobiecy odnoszą się także do ciała kobiety. Cixous podkreśla wielokrotnie ową wyobraźniową tożsamość: poetyki i wizji ciała. „Tekst, moje ciało” – notuje w *Śmiechu Meduzy*. Kobieta jako „ciało bez »końca«, »bez celu«, i »części« podstawowych, jest zawsze całością, złożoną z nierozdzielnych części, a nie po prostu z osobnych obiektów, lecz zespołem w ruchu i w ciągłej zmianie, nieskończonym kosmosem, przez który przebiega bez przerwy Eros, nieskończoną przestrzenią gwiezdą bez słońca, supergwiazdy pośrodku” (*Śmiech Meduzy...*, s. 161). Istnieje ścisła analogia pomiędzy wylewem tekstu i kobiecą *jouissance*, pomiędzy ustrukturuowaniem tekstu (pozbawionego centrum, początku i końca) a zdekoncentrowaną – w ujęciu Cixous – kobiecą rozkoszą (także rozkoszą pisania, która daje o sobie znać ujęta w znane już metafory: „Ja też wylewam się”, „czułam się już gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem”, „Co się w tobie dzieje, co to za wysoki i wylewy?” – ibidem, s. 168). Myślenie o kobiecym ciele, o kobiecej rozkoszy jako uwolnionych od ciężenia ku centrum zapisuje Cixous następująco: „To jednak nie znaczy, że jest ona jednolitą magmą, ale że ona nie hierarchizuje ściśle swego ciała i swego pożądania. Seksualność męska ogniskuje się na penisie, a różnicując ciało, [anatomia polityczna] centralizuje, wprowadza dyktaturę jednych części nad resztą. Myśląc o sobie, kobieta nie posługuje się taką regionalizacją, zawsze na korzyść pary głowa – seks, a są one po prostu wpisane w całość. Jej libido jest kosmiczne, jak jej podświadomość jest światowa [...]” (ibidem, s. 161).

¹⁴⁹ J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS: *Słownik psychoanalizy pod kier. D. Lagache’a*. Przeł. E. MODZELEWSKA, E. WOJCIECHOWSKA. Warszawa, WSiP, 1996, s. 241.

kastracyjny. Stąd żalobę męską charakteryzuje przede wszystkim „żałowanie siebie”. Mężczyzna „musi stworzyć swoją żalobę”. Bo żaloba służy mu jako odpór przeciw „dokonującej się kastracji”. A zatem, byłaby to żaloba, w której dominuje żal nad sobą samym, nad tym, co mógłby sam z siebie utracić. Utrata – na zewnątrz „ja” – działa zatem jako przypomnienie o groźbie utraty części samego siebie. Jednocześnie przecież, zgodnie z mechanizmem utraty, wraz z owym obiektem utożsamiony z nim mężczyzna może w istocie stracić coś z samego siebie. Dlatego też „żałując siebie”, „tworząc swoją żalobę”, broni się przed tą utratą. Można powiedzieć, że czyniąc sam siebie, jakąś część samego siebie, obiektem żaloby, usuwa tym samym w cień utracony obiekt, ku któremu skierowane było jego libido i psychiczna energia. Jednocześnie przekracza kastrację, uruchamiając mechanizm sublimacji i wcielając (inkorporując) na powrót utracony obiekt.

Wbrew temu, co zakładał Freud (w *Żalobie i melancholii*), pisząc: „powszechnie wiadomo, że ludzie niechętnie porzucają swe libidalne pozycje”, „wymóg porzucenia obiektu i wycofanie z niego *libido* nie realizuje się nagle – proces ten jest rozciągnięty w czasie, realizuje się stopniowo, przy ogromnym wydatku energii katalektycznej”¹⁵⁰, otóż wbrew Freudowi, Cixous podkreśla, że mężczyzna „śpiesznie” odzyskuje tę obsadę, która przedtem była udziałem utraconego obiektu. A zatem, „śpiesznie” odzyskuje zainwestowane libido, „śpiesznie” skierowuje je na powrót ku sobie. Aby nie zbankrutować, nie stracić? Aby „ja” nie opustoszało, nie zbiedniało. „Śpiesznie” wciela (inkorporuje) utracony obiekt, pochłania go. Działa zgodnie z zasadą ekonomii wymiany i akumulacji. Dlatego Cixous pisze, że mężczyzna „odżałowuje”. A ironizując na temat uniwersalizującego pojęcia żaloby, postępuje się bezosobową formą tego czasownika: „odżałowuje się”. A „odżałowac – wyjaśnia – znaczy *nie stracić*”.

I otóż właśnie wierzę – deklaruje Cixous – że kobieta nie odżałowuje i stąd również bierze się jej ból! Kiedy się odżałowowało, po roku koniec – już się nie cierpi. Kobieta nie żałuje! Z gruntu odślania wyzwanie, jakie zawiera się w utracie, tym, że żyje dalej: żyje nią, daje jej życie, zdolna do utraty, której się nie zaoszczędza. Nie oszczędza straty: traci, nie oszczędzając straty. Nadaje to pisaniu ciało *wylewające, ociekające, wymiotujące*, w przeciwieństwie do męskiego *pochłaniania*¹⁵¹.

¹⁵⁰ Z. FREUD: *Żaloba i melancholia*. Przeł. J. JABŁOŃSKA-DZIERŻA. W: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. WALEWSKA, J. PAWLIK. Warszawa, PWN, 1992, s. 29.

¹⁵¹ H. CIXOUS: *Le sexe ou la tête...*, s. 92. Dla Cixous pisanie Clarice Lispector reprezentuje ekonomię kobiecą, ale zdarza się niekiedy, że w tekstach swojej ulubionej pisarki odnajduje ona także znamiona „męskiej ekonomii”. Istotne jest tutaj, że sygnałem tego, co niekobiece, staje się dla Cixous dyskurs, który jest związany z lękiem o utratę czegoś, z lę-

Freudowski projekt pracy żałoby próbował uchwycić mechanizm, który przywraca indywiduum światu zewnętrznemu i wyrwywa je ze szpon cierpienia. Zerwać więź z utraconym obiektem, to byłaby jego decyzja pozostania przy życiu. Jak podmiot zrywa ową więź?

Każde ze wspomnień i oczekiwań, w których libido było związane z obiektem, zostaje przywołane, nadobsadzone i w nim dokonuje się odezwanie libido¹⁵².

Bo praca żałoby, tak jak ją ujmował Lagache, polega na „zabijaniu śmierci”¹⁵³.

Jak zatem, w kontekście ujęcia Lagache’a, interpretować kobiece „życie utratą”, „dawanie jej [czyli utracie] życia”? Jako kobiecą pracę żałoby polegającą na *dawaniu życia śmierci*? Kobieta angażowałaby zatem swoją ekonomię libidalną w proces nie akumulowania, ale rozpraszania energii. Pozostawałaby więc na długo zafiksowana na utraconym obiekcie, rozstając się z nim „nieśpiesznie”, nie bojąc się spustoszenia, zubożenia swego „ja”. Podczas gdy mężczyzna zmierzałby do uszczelnienia „ja”, kobieta otwierałaby w nim miejsca na wpływy i wycieki. Ona przecież, w przeciwieństwie do mężczyzny, nie boi się kastracji. Nie lęka się także, wbrew temu, co podkreślała Eugénie Lemoine-Luccioni (w *Partage des femmes*), utraty, podziału, opuszczenia. Takie otwarcie byłoby także jej apelem do Innego, wpływem kierowanych ku niemu zaproszeń. Jej paradoksalne dawanie życia śmierci byłoby, z punktu widzenia ekonomii wymiany, absurdalną w istocie inwestycją w to, co na zawsze utracone. Inwestować w utratę? Opierać się *zerwaniu więzi z utraconym obiektem*? Dawać narodziny śmierci? Nie separować się od cierpienia?

Cixous nie odwołuje się do kobiecej melancholii. Mówi o żałobie. Długotrwała kobieca praca żałoby nie ma w jej ujęciu żadnych śladów melancholicznego wycofania się ze świata, narcystycznego pograżenia się w bólu. Wręcz na odwrót: w żałobie kobieta otwiera się na świat, także świat tych, którzy odeszli, wychodzi ku światu żyjących.

kiem o brak lub z lękiem przed śmiercią. Na przykład w *Le livre de Promethea* zapisuje swoje zdziwienie, że odważna i buntownicza Clarice, aby opowiedzieć pewną historię, posłużyła się „męskim” kostiumem: „Przecież ta sama Clarice, która nie pomyliła się, wybierając anioła – przecież, żeby pisać historię tej kobiety, Macabei musiała udąć, że jest *jakimś* autorem, tak, autorem, co się goli itd., czuła się zmuszona, jakby się bała przestraszyć swoją smarkulę, gdyby nie przybrała wyglądu jakiegoś pana, doktora, inspektora na poczcie albo na policji. Ale czemu? Pytam się czemu?”. H. CIXOUS: *Le livre de Promethea*. Paris, Gallimard, 1983, s. 48.

¹⁵² Cyt. za: J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS: *Słownik psychoanalizy...*, s. 241.

¹⁵³ Ibidem.

Jest przecież w takim ujęciu kobiecej żałoby jakiś rys wspólny z lekturą melancholii Eugenii Grandet, przedstawioną przez Naomi Schor¹⁵⁴. Pozorna „śmierć za życia” Eugenii, jej miłość do niewiernego kochanka, która rozgrywa się tylko w jej wyobraźni, interpretowana jest przez Schor jako – triumf życia. Jako sposób na przetrwanie kobiety i kobiecej bohaterki w opresji i w represji ze strony praw Symboliki.

„Życie utratą” byłoby także swoistym przymierzem ze śmiercią, zawartym w imię życia. Przeciw ekonomii koncentrycznej, ześrodkowanej, akumulującej, przeciw prawu Ojca. Zgodnie z kobiecą ekonomią daru. Czyż darowanie życia utracie, śmierci, nie wyraża istoty daru, który nie oczekuje na wzajemność?

W *Jours de l'an* autorka deklaruje:

Główną postacią tej książki jest... ależ tak, jest śmierć. Ta obecność we mnie, której nie chcę i która mnie krępuje, i która usiadła na moim sercu jak jakiś ptak z kamienia próbujący wysiadywać kamień... Śmierć nie jest tym, co myślimy. Często ona żyje, podczas kiedy myślimy o niej tylko jako o martwej. Chcemy martwej śmierci. I nie kochamy jej. A ja powiedziałam, że nie ma mnie bez miłości do niej¹⁵⁵.

Miłość daru, utraty... śmierci. Warto podkreślić ów ciąg asocjacji. Nie można bowiem odciąć euforycznego obrazu kobiecej rozrzutności, nadmiaru, wylewającej się pełni, od ambiwalencji, którą utrata w siebie wpisuje: od kontaktu, od miłosnego dotyku śmierci.

„Życie utratą”, życie śmiercią, tak jak żyje się miłością. Kochać śmierć, tak jak kocha się życie. Możliwe są takie paradoksy, w Cixous’ańskim bowiem myśleniu opozycje binarne zostają zdekonstruowane. Zewnętrzne wobec siebie, ściśle odgraniczone pojęcia, układane w opozycyjne pary: życie/śmierć, kochać życie/nienawidzić śmierci, wprawione zostają w ruch. Logocentryzm spychał śmierć na *margines* życia. Śmierć była dewiacją ży-

¹⁵⁴ N. SCHOR: *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York, Columbia University Press, 1985.

¹⁵⁵ H. CIXOUS: *Jours de l'an*. Paris, Des Femmes, 1990, s. 49. L. Cremonese zaznacza, że *la disparition*, utrata, żałoba stanowią główne tematy, lejtmotywy twórczości Cixous. *Angst* (Paris, Des Femmes, 1977) miało być książką ostatecznego z nimi rozrachunku. Pisała: „Dziecię książek chcących skończyć ze śmiercią. Aby w końcu dojść do napisania *Angst*”. Cixous za każdym razem przeciwstawia Freudowskiemu popędowi śmierci siłę pożądania innego, pożądania, które eksploduje w jej pisaniu. „Miłość innego – pisze Cremonese – ojca lub kochanka, przed którą podmiot nie jest zdolny obronić się i od której nawet zależy jego życie, transformuje się w *Angst*, w miłość miłości i ta miłość nie może być zagrożona ani przegrana. »Nie będę kochać, nie mam już nikogo do kochania. To miłość kocha; którą ja kocham« (*Angst*, s. 279). Miłość dla żyjącej istoty staje się zatem miłością życia i jest ona tym, co pozwala przekroczyć *Angst* (lęk, niepokój), niepokój związany z ludzką kondycją”. L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*, s. 53.

cia, odstępstwem od niego, dlatego domagała się separacji. Cixous może powiedzieć: „nie ma mnie bez miłości do niej”, już bowiem wie, że śmierć zagospodarowuje się wewnątrz życia, jest nieodłączną jego częścią. Można ją rozpaczliwie odrzucać, anihilować, zapoznawać, marginalizować, albo... pokochać, „żyć z nią”, „żyć nią” — jak utratą.

Być może nawet jest i tak, jak to pokazuje Jonathan Culler w dekonstrukcyjnych „odwróceniach Freuda”, które polegają na przywróceniu rangi paradygmatowi pojęć uznawanych zwyczajowo za marginalne (śmierć, nieświadomość, kobieta). Culler pisze, że

popęd śmierci, który manifestuje się w przymusie powtarzania, czyni z działania *instynktu życia* szczególny *przypadek* w obrębie ogólnej ekonomii powtarzania i wystawienia się na zagładę. Według wykładu Laplanche’a, „to przeniesienie z powrotem śmierci do życia [...] odbywa się tak, jakby Freud w sposób bardziej lub mniej jasny postrzegał jakąś konieczność odrzucenia wszelkiej interpretacji witalistycznej i spowodowania, że życie zostanie naruszone w samych swych podstawach” (*Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore 1976, s. 123). Ta logika wyводу Freuda skutkuje uderzającym, dekonstrukcyjnym odwróceniem, „w którym zasada przyjemności zdaje się służyć aktualnie instynktom śmierci” (*Poza zasadą przyjemności*)¹⁵⁶.

W *Poza zasadą przyjemności* Freud analizuje instynkt śmierci, który zmierza do powrotu w stan nieorganiczny, jako najpotężniejszą siłę życia. Jest tak, jakby organizm życzył sobie umrzeć wedle własnego „sposobu” i jakby jego życie było tylko serią opóźnień jego „życiowego celu”. „Życiowym celem” byłaby śmierć. A życie „serią opóźnień” w osiągnięciu owego celu.

U Cixous euforyczność darowania wyhamowuje, opóźnia dysforyczne, niszczycielskie zawiadywanie życia przez instynkt śmierci. Kobieta praca żałoby, jakkolwiek nigdy niemająca końca, natrafia przecież na jakiś moment, powiedzmy, ambiwalentnie graniczny. Kobieta

traciłaby niewątpliwie aż do śmierci — pisze — gdyby nie oddziały tu podstawowe ruchy kobiecej nieświadomości (to są, powiedziałabym, właśnie kobiecie sublimacje...), jak zdolność do przechodzenia ponad, dzięki zapomnieniu, którego formą nie jest zapomnienie-pogrzebanie, zapomnienie-zakopanie, lecz *zapomnienie-akceptacja*. Jest to podjęcie utraty, wzięcie jej, życie nią¹⁵⁷.

¹⁵⁶ J. CULLER: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982, s. 165.

¹⁵⁷ H. CIXOUS: *Le sexe ou la tête...*, s. 92.

Koło się zamyka, skoro zapomnienie-akceptacja jest „podjęciem utraty”, „wzięciem jej”, „życiem nią”. Kobieta nie „odżałowuje” utraty, dlatego nie może poprzestać na tej formie „odżałowywania”, którą w postaci pogrzebowego ceremoniału proponuje jej porządek społeczny. Ona potrzebuje krypty w sobie, nie zaś poza sobą. „Zapomnienie-akceptacja” uruchamia grę znaczeń, które otwiera ciąg asocjacji: zapomnienia – pamiętania, akceptacji – nieakceptacji. I właśnie w owym ruchu wypowiada się praca kobiecej żałoby.

Tę prawdę Kristeva ujmie (z perspektywy pierwotnej utraty, z którą kobieta musi żyć) w figurę kobiety-matki będącej zawsze „w żałobie”¹⁵⁸. Jak się wydaje, żałoba ma dla Cixous (co wynika również z samej teorii żałoby) odmienną barwę niż melancholia dla Kristevej. Ta pierwsza utrata nie jest dla kobiety piszącej nieprzewycięzalną traumą. Pozostawia swoje znamię, ale ból miesza się z rozkoszą dawania życia śmierci. Jest do odzyskania w pisaniu.

„Żyć utratą” – także albo przede wszystkim utratą matki – to dla Cixous znaczyłoby być w szczególnej „żałobie”. Jej znakiem nie byłaby czerń, ale biel: biel szaty, biel strony zapisanej „mlekiem słów”, „białym atramentem”. Znaczyłoby karmić siebie i swoje pisanie jej głosem, muzyką jej słów, pieśnią, która rezonuje, a która ma źródło w symbiotycznym związku dwóch ciał – jeszcze nieskażonym Prawem Ojca. Stąd kontaminacja dwóch metafor: „*Głos: mleko niewyczerpane*. Ona jest odnaleziona na nowo. Utracona matka. Wieczność: jest to głos zmieszany z mlekiem”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Kristeva, co należy podkreślić, pisze o kobiecej melancholii. Cixous natomiast o kobiecej pracy żałoby. Różnicuje je punkt wyjścia. W najbardziej ogólnym psychoanalitycznym ujęciu melancholię, w przeciwieństwie do żałoby, charakteryzuje niemożność przepracowania utraty jakiegoś obiektu. U Kristevej ów obiekt zostaje nazwany „Rzeczą”. „W przeciwieństwie do obiektu – pisze Barbara Smoleń, wnikliwie rekonstruując nowatorski zamysł Kristevej (w kontekście Freuda) – który jest czymś określonym i dającym się przez mówiący podmiot opisać, Rzecz przynależy do tego, co nieświadome, niezauważalne i niewyraźne: czarne słońce Nerval. Każda strata jakiegoś ukochanego obiektu może u melancholika odnowić tę starą niezabliźnioną ranę, tę nigdy niedającą się przepracować żałobę Pierwszej Straty. Rzecz nierozzerwalnie wiąże się z tym, co matczyne” (s. 220). „Melancholia jest ściśle związana ze stosunkiem do matki” (s. 222). Sytuacja kobiety nie jest jednakże tożsama z sytuacją mężczyzny: „strata Rzeczy jest dla kobiety podwójnie bolesna i nieodwracalna. [...] Melancholia jest nie tylko żalem z powodu straty matki, ale także rodzajem identyfikacji z nią. Pojawia się pytanie: czy w myśl tej teorii kobieta nie jest wręcz na melancholię skazana? Każda z nas identyfikuje się początkowo z matką, ale przecież, jak każda kobieta, trwa ona w melancholii z powodu utraty jej własnej matki. Okazuje się więc, że depresyjna identyfikacja z matką jest zawsze identyfikacją z »matką w żałobie«” (s. 223). Rodzajem terapii może być dla kobiety kreacja. Pod warunkiem jednak, że znajdzie ona harmonię i równowagę pomiędzy porządkiem Symboliki i Semiotyki. (Cytaty powyższe pochodzą z artykułu: B. SMOLEŃ: *Koncepcja melancholii Julii Kristevej...*).

¹⁵⁹ H. CIXOUS: *Sorties...*, s. 173.

A pisanie? Pisanie będzie „nieskończone, nieustrudzone, wieczne”. Pisanie byłoby „podjęciem” owej utraty, „wzięciem jej” – dawaniem życia. Odzyskiwaniem utraconej? Stąd też „książka Cixous’ańska – jak zaznacza Mi-reille Calle – jest żałobą i darem”¹⁶⁰.

A zatem, tekst, który się wylewa, książkę niemającą kresu, pisanie jako wymiot – ów odśrodkowy ruch – należy, zgodnie z sugestią pisarki, rozumieć jako efekt nieprzerwanej pracy kobiecej żałoby. Owa żałoba, którą znakomicie objaśnia ekonomia utraty, ekonomia daru i rozrzutności, pisze tekst ekscentryczny, na marginesie. Zarazem tekst antyfallogocentryczny. Na pytanie Laury Cremonese¹⁶¹, jak rozumie myślenie fallogocentryczne, Cixous odpowiada, odwołując się do inspiracji Derridiańskich, że jest ono „uporządkowane przez wypowiedź Ojca”. Nie należy jednak sądzić, zastrzega Cixous, że mówi sam Ojciec, ale że „narzuca on swoją ekonomię, ekonomię kapitalisty, kapitału. Chcę przez to powiedzieć, że powinna ona powrócić do Ojca, owa ekonomia kontroli, panowania, konserwacji”¹⁶².

Na przykład powiemy, że jakiś tekst jest logocentryczny, kiedy wpisuje się w klasyczną ekonomię konserwacji sensu. Teksty pisane w innej ekonomii są tekstami utraty, w nich sens nie jest konserwowany, nie jest chroniony, jest w nich, ale wam umyka. Oczywiście, że produkują niepokój¹⁶³.

Czytelnicy przywykli do tekstu pisanego w ekonomii konserwacji nie będą „go kochać”. Albowiem nie będą mogli go „uchwycić”, wywieść z niego jakiejś tezy. Otwarcie tekstu utraty na wielość sensów będzie dla nich „nie do zniesienia”. Cixous, rozwijając porównanie pomiędzy czytelnikami – wyznawcami dwóch odmiennych ekonomii, pisze tak:

Ktoś, kto wydatkuje, może znieść niewydatkowanie, ktoś, kto nie wydatkuje, nienawidzi wydatkowania¹⁶⁴.

Ten ostatni odrzuci tekst utraty, podczas gdy pierwszy, nie adorując tekstu, który manifestuje ekonomię konserwacji, może go „znieść”.

¹⁶⁰ M. CALLE: *L'écrire-penser d'Hélène Cixous*. In: *Du féminin...*, s. 100.

¹⁶¹ L. CREMONESE: *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous...*, s. 138.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 139.

2.3. Uzasadnienie antropologiczne

Jeśli pisarka, mówiąc o tekście wylewie, wymiocie, odwołuje się do motywu psychoanalitycznej, to kanadyjska badaczka Lynn Kettler Penrod nadaje mu wykładnię antropologiczną i feministyczną. W referacie wygłoszonym na sesji, która odbyła się w Queen's University w Ontario (w 1991 roku), zatytułowanym: *Hélène Cixous. Lektury inicjacyjne, lektury odśrodkowe*, Penrod znakomicie uchwyciła ową odśrodkową praktykę tekstową Hélène Cixous.

Ta lektura i to pisanie, to pisanie od nowa [*ré-écriture*] odkrycia i inicjacji, mają swoje źródło w trzech figurach ruchu¹⁶⁵.

Dwie z nich dotyczą, co może zaskakiwać, ruchów sprzecznych: jedna przedstawia „sieć metaforyczną aktu drażenia, szperania”, druga przeciwną sieć metaforyczną, „skonstruowaną z obrazów, w których akt lotu, wznoszenia się ku niebu” znajduje się na pierwszym planie. Na trzecią strukturę metaforyczną, która, wedle badaczki, służy jako pośredniczka pomiędzy dwiema pierwszymi, „składa się *oscylujący ruch tekstu pomiędzy centrum a marginesem*”¹⁶⁶. Jest to ruch, który staje się spiralą, łączy obraz koła (cykle czasu, ruchu, przejścia) i obraz osi wertykalnej (zasady trwania, niezmiennie, niewzruszone): inaczej mówiąc, uproszczony schemat węża i słupa.

Wedle L.K. Penrod, ruch *odśrodkowy* tekstów Cixous odwzorowuje kierunek przebiegu kobiecej inicjacji. Od razu powiedzmy – „inicjacji-buntu”. Penrod odwołuje się do badań antropologa Michela Tourniera¹⁶⁷, którego zajmowały rytuały inicjacyjne w społeczeństwach pierwotnych. Tournier postrzega zasadnicze różnice pomiędzy scenariuszami męskiego i kobiecego „przekroczenia” wieku dziecięcego. Męski scenariusz rozwija się w ruchu dośrodkowym, skierowanym ku centrum. Celem inicjacji jest odcięcie chłopca od dotychczasowego miejsca, miejsca panowania kobiet, i jego integracja z jakąś inną grupą, grupą męską. Dla chłopca inicjacja ma walor rewindykacji statusu. Dziewczynka natomiast, bez względu na formy, jakie przybiera jej wejście w świat dorosłych (niekiedy ekstremalnie okrutne jak klitorydektomia), zawsze jest więźniarką gineceum. Czy może się uwolnić? Pozostaje jej tylko „inicjacja-bunt”. Ta zaś może się dokonać w ruchu odśrodkowym, ekscentrycznym, ku marginesom. Jako „kobieca eskapada”.

¹⁶⁵ L.K. PENROD: *Hélène Cixous: Lectures initiatiques, lectures centrifuges*. In: *Du féminin...*, s. 88.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ M. TOURNIER: *Le Coq de bruyère*. Paris, Gallimard, 1978.

Penrod zauważa analogię pomiędzy dwoma sprzecznymi ruchami, które finalizują męską i kobiecą inicjację w społeczeństwach pierwotnych, a patriachatem. Jeśli społeczeństwo patriarchalne uprzywilejowuje fallusa i logos, to zrozumiałe jest, że dosłownie i metaforycznie „wyciąga” mężczyznę ku centrum: władzy, autorytetu, głosu, mowy¹⁶⁸. Dla kobiet, na odwrót, patriachat wyznacza działania, które skutecznie oddalają je od centrum. Spycha je, aby krążyły po marginesach. Ich trajektoriami stają się peryferie.

W kontekście opisanym przez Tourniera – notuje Penrod – widmo permanentnej eskapady kobiecej przedstawia nam świat, w którym kobiety byłyby skazane przez społeczeństwo na uciekanie od centrum – wiecznie wygnane, wypchnięte, odrzucone, zmarginalizowane – i wykluczone z władzy, jaką ma głos, logos. Teksty Cixous, w których pojawia się *oscylacja pomiędzy centrum i marginesem*, ów ruch o figurze odśrodkowej, dają nam, przeciwnie, bardzo bogaty obraz wyzwalającej siły pisania i siły kreacyjnej lektury. Pojęcie permanentnej eskapady rewaloryzuje się w nich całkowicie¹⁶⁹.

Nie bez powodu Penrod posługuje się formułą „oscylacji”. Oddaje ona efekt przejścia ponad opozycją: centrum/margines. Kobieta nie przebywa już na marginesie, ale wrzucona w proces różnicowania centrum i marginesu, oscyluje między nimi. I jej pisanie, jej tekst, jej książka ową oscylację wyrażają i wyzwalają. Kobieta, pisząc, jak zaznaczała Cixous, „wyjdzie z pułapki ciszy. Nie pozwoli się wciągnąć na nowo w domenę *marginesu* lub *haremu*”¹⁷⁰.

„Permanentną eskapadę” w tekstach Cixous badaczka skłonna jest wiązać przede wszystkim z wymiarem muzycznym jej dzieł. Albowiem *Fugue permanente* pozwala myśleć o eskapadzie, ale także odsłania to, co muzyczne. Penrod postrzega tekst Cixous’ański niczym partyturę fugi, w której „głos tekstowy i idące w ślad za nim jego imitacje tworzą kilka części, rozwijających się jedna po drugiej”¹⁷¹. Niewątpliwie, można w tym miejscu przywołać zapisane już lektury tekstów Cixous, które wskazują na ich polifoniczność (L. Cremonese) i wielojęzyczność. Tym razem Cixous, kreując nowy aspekt kobiecej inicjacji (permanentnej eskapady), znajduje dla niego „przekład”, rodzaj ekwiwalencji w postaci tekstu – partytury fugi.

¹⁶⁸ Ów dośrodkowy wektor, zaznacza Penrod, zapisany zostaje także w pewnych rodzajach tekstów literackich (*Bildungsroman*, *chansons de geste*), które przedstawiają rytmy inicjacyjne.

¹⁶⁹ L.K. PENROD: *Hélène Cixous: Lectures initiatiques...*, s. 93.

¹⁷⁰ H. CIXOUS: *Sorties...*, s. 173.

¹⁷¹ L.K. PENROD: *Hélène Cixous: Lectures initiatiques...*, s. 93.

2.4. Pisanie/czytanie marginesu i z marginesu (*Dora* czytana przez Cixous)

W *Sorties* H. Cixous zapisuje: „[...] mówię do siebie, że trzeba mieć jakieś gdzie indziej”¹⁷². Owo „gdzie indziej” możliwe jest do wykreowania i do zamieszkania tylko przez pisanie i czytanie.

Nie idę czytać po to, aby zamknąć się w jakimś wyobraźniowym raju. Szukam: musi tam być jakaś częśćka podobnych do mnie w buncie i w duchu¹⁷³.

Czyta przez identyfikację i sprzymierza się ze zbuntowanymi. Jej zrewoltowane „ja” wybiera konsekwentnie te postaci, które tekst wyrzuca na swój margines, a są to, jak się okazuje, zazwyczaj zapomniane także przez czytelników/czytelniczki bohaterki. Przedkłada (w *Eneidzie* Wergiliusza) Dydonę nad Eneasza, Dorę interpretuje, wydobywając zatarte przez Freuda jej związki ze służącymi, z matką. Opowieść biblijną o wygnaniu z raju prezentuje, przemieszczając tradycyjny układ postaci: dramat rozegra się pomiędzy dyskursem Boga, Ewą i „mową jabłka”. Bo dla Cixous pisać/czytać, jeśli miałyby to być „próba kobieca”, oznacza zawsze przekraczać dyskurs, który zarządza systemem fallocentrycznym. W praktyce przekłada się owo przekroczenie na lekturę marginesu w tekście (pojmowanego już dekonstrukcyjnie) i na lekturę z pozycji marginesu. Zatrzymajmy się przez chwilę nad tą ostatnią.

2.4.1. Lektura z pozycji marginesu Przeciw Instytucjom

Co oznacza czytać z pozycji marginesu? Można by powiedzieć, że pozornie kobieca lektura zajmuje przestrzeń peryferyjną, przypisaną jej i symbolizowaną przez opozycję binarną męski/kobiecy. Powiedziałam: pozornie – co warto podkreślić – ponieważ w istocie czytanie kobiecie dokonuje z peryferii podminowywania centrum. W *Le sexe ou la tête*, *Sorties*, *Échange* Cixous wypowiada z pasją i determinacją wojnę Instytucjom Literatury oraz Instytucjom Akademickim. Instytucje bowiem zawsze cenzurują wypowiedź, zawsze stoją na straży jakiegoś ustalonego sposobu myś-

¹⁷² H. CIXOUS: *Sorties...*, s. 131.

¹⁷³ Ibidem, s. 132.

lenia, Autorytetu mistrza i mistrzostwa. „Zabić mistrza” – wyrywa się Cixous w czasie rozmowy z bardziej tradycyjnie nastawioną Catherine Clément. Autorka *Śmiechu Meduzy* wyjaśnia swoją postawę, zestawiając argumenty w stylu myślenia Foucaulta i Derridy: dociekanie, wysiłek dowiedzenia się, pociąga za sobą zamach na władzę. Cóż można zrobić? Co może zrobić kobiecie wyzwolenie spod cenzury, kobieca rewolta?

Ukazać miejsce, w jakim w kulturze wiedza staje się zawsze współniczką władzy, że wchodząc w wiedzę, zawsze zarazem korzysta się z przywileju władzy, i wskazać, że wszelkie myślenie było, aż po dziś dzień, zorganizowane przez przywilej, przez ową wartość dodatkową władzy, przypadającą w udziale komuś, kto wie¹⁷⁴.

Stąd zamach Cixous na jeden z najbardziej represyjnych instrumentów władzy akademickiej: na metajęzyk. I jej apel o „przekształcenie relacji metajęzykowych”. Przytoczę dłuższą jej wypowiedź, wydaje mi się ona bowiem bardzo wymowna i instruktywna.

Albowiem myślę – pisze – że jesteśmy, szczególnie w takich miejscach, jak uniwersytet, pod absolutnym naciskiem supertłumiących operacji metajęzykowych, czyli komentarza do komentarza, czy kodowania, co powoduje, że gdy tylko kobieta otwiera usta – bardziej kobieta niż mężczyzna – ciągle zadaje się jej pytanie: w czym imieniu mówi, na podstawie jakiej teorii; kto jest jej mistrzem i skąd pochodzi; krótko mówiąc, chodzi o to, żeby wyliczała... żeby okazywała swoje dowody tożsamości. Jest do zrobienia praca przeciw klasie, przeciw klasyfikacji, poklasyfikowaniu... klas. Ukończyć „wszystkie klasy”, to odbyć służbę wojskową. Jest do zrobienia praca przeciw służbie wojskowej i przeciw wszystkim szkołom, przeciw powszechnemu, męskiemu przymusowi sądenia, diagnozowania, sprowadzania [do jedności], nazywania... takiego nazywania, które, inaczej niż miłosna w swej precyzji praca nazywania poetyckiego, pozostaje – jako nazywanie filozoficzne – dziełem cenzury policyjnej¹⁷⁵.

Nieco później, w bardzo podobnej tonacji wypowie się Nancy K. Miller¹⁷⁶, mówiąc, że kobiecie pisanie trzeba czytać tak, jakby nigdy nie było czytane, jakby je trzeba było czytać po raz pierwszy. Tak jakby się odrabiało zaległe lekcje: ale „gdzie indziej”, w innej „szkole”. A zatem, poza

¹⁷⁴ H. CIXOUS: *Le sexe ou la tête...*, s. 86.

¹⁷⁵ Ibidem. Zob. też H. CIXOUS: *Échange*. In: H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 246–271.

¹⁷⁶ N.K. MILLER: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York, Columbia University Press, 1988.

ustalonymi przez Instytucje sposobami lektury. I chociaż mam pełną świadomość, że obie badaczki mówią z odmiennych pozycji, że dla N.K. Miller autorka *Śmiechu Meduzy* będzie zawsze reprezentantką „francuskiej próby ludycznej”, nie zmienia to faktu, że obie znalazły, każda na swój sposób, małą wspólną przestrzeń „gdzie indziej”, ulokowaną poza głównymi traktami męskich inicjacji lekturowych.

Refleksja wokół programów nauczania i miejsca *women's studies* w strukturze akademickiej rozwija się także, jak zobaczymy, wokół opozycji centrum (Instytucja)/margines.

Rachel Bowlby¹⁷⁷ rozważa historię *women's studies* i ich związku z feminizmem. Wzajemne implikacje pomiędzy „dwoma siostrami” ujmuję jako zagadnienie „marginalizacji i instytucjonalizacji”. Chodzi mianowicie o to, że z perspektywy niektórych feministycznych ugrupowań w Anglii i Stanach Zjednoczonych, które skłonne są utożsamiać się z feminizmem francuskim, *women's studies* ulegają zdeprecjonowaniu. Argumenty są proste: włączone do dyscyplin akademickich studia te integrują się z instytucją i ulegają jej epistemologicznym dyspozycjom. Wedle przeciwniczek instytucjonalizacji, „feminizm przestaje być feministyczny z chwilą, gdy wchodząc w związki z wszelkimi dyscyplinami i instytucjami, traci swój marginalny status, status »outsidera«”. Albowiem jeśli feminizm uczestniczy w instytucji, to wciela się w nią, a wówczas nie modyfikuje niczego w sobie samym, i w konsekwencji sam staje się instytucją. A zatem – nie *ruchem* – *ruchem* politycznym, teoretycznym, po prostu *ruchem*, który wyrwałby go z jakiegoś stałego i ustabilizowanego punktu widzenia¹⁷⁸. Ale w dyskusjach na ten temat pojawia się także negatywne ujęcie marginalizacji, jako jeszcze jednej próby odcięcia, odseparowania i – tym samym – zepchnięcia na margines już zdobytego, kobiecego terytorium.

¹⁷⁷ R. BOWLBY: *Féminisme et Women's Studies. Vieilles Histoires* [1993]. Dostępne w Internecie: <http://collection.nlc-bnc.ca/100/201/300/surfaces/ASCII/volume3/a-bowlby.txt> [data dostępu: 02.2000].

¹⁷⁸ Wydaje się, że przeciwniczki instytucjonalizacji bliskie są temu kierunkowi myślenia, który prezentuje Derrida. Można sądzić, że skłonne byłyby przychylić się, w jakiejś mierze, także do jego interpretacji wypowiedzi amerykańskiej feministki Emmy Goldman, która pisała: „jeżeli nie będę mogła tańczyć, nie chcę uczestniczyć w waszej rewolucji” (cyt. za: T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 131). Derrida spekuluje: „Być może, miała na myśli zupełnie inną historię: historię paradoksalnych praw i niedialektycznych ciągłości, historię heterogenicznych obszarów, nieredukowalnych detali [*particularities*], nieznaney i niezbadanej różnicy między płciami; może idzie o historię kobiet, które [...] poszły dalej niż my, cofając się w samotnym tańcu, a które dzisiaj tworzą nowy język płci, odrębny [*at a distance*] od głównego nurtu działalności feministycznej, a jednak tworzony z tą osobliwą rezerwą pozwalającą walczyć o cele *ruchu* feministycznego bez pełnej akceptacji jego programu jako *ruchu*” (cyt. za: ibidem, s. 132). Wypowiedź filozofa nasuwa skojarzenia z formułą J. Kristevej, która ujmuję pozytywny projekt feministycznego *ruchu* w sentencję „ironii wobec wspólnoty”.

Istotne jest to, iż pozytywne znaczenie marginalizacji potwierdzają przede wszystkim badaczki zza Atlantyku i, co podkreśla Bowlby, dysponują one na tyle poważnymi argumentami, że nie sposób ich zlekceważyć. Ich koncepcja odśrodkowego ruchu dla *women's studies* jest efektem diagnozy funkcjonowania amerykańskiej akademii. Owa akademie jest zorganizowana na wzór „kapitalistycznego przedsiębiorstwa” — mówią — w którym rządzą mechanizmy podobne jak w Hollywood: system gwiazd, wykłady niczym show itd. Zintegrowane z akademią *women's studies* są narażone na wszystkie jej „zarazy”, głównie zaś na przekształcenie wiedzy w towar, w coraz to nowszy towar. Także na to, że intelektualna praca kobiet uzyska miano jeszcze jednego produktu, który w nowym opakowaniu wciska się w rynkową konkurencję. Stąd opór zawarty w maksymie: „feminizmu, widzicie, nie kupuje się, nie sprzedaje się: feminizm nie pójdzie na rynek”.

Zwróćmy uwagę: jeszcze raz spotykamy się z grą znaczeń: *marche/marge/marché*. „*Marche*” (marsz) znaczył tekst jako ruch, *ruch* tekstu — od środka na margines, teraz z kolei „*marché*” (rynek) oznacza wektor dla feminizmu, wyznacza ruch od centrum, ruch odśrodkowy: „feminizm nie pójdzie na rynek”. Czy znaczy to, że feminizm powinien zająć pozycję na obrzeżach centrum, czy raczej że powinien oscylować pomiędzy obrzeżami a centrum? W latach 80. — zauważa Bowlby — pojawia się nowa opozycja. Francuski feminizm, zamiast reprezentować stabilność jakiejś istotowej kobiecości, która jest już dana, będzie odgrywał wobec niej rolę prowokacji — „czynnika *marginalnego, wywrotowego*”. Warto podkreślić, że w tym ujęciu marginalność staje się ekwiwalentem wywrotowości (*subversivité*), która czerpie siłę i inspirację ze swojej zdecentralizowanej pozycji wobec systemu języka, instytucji, porządku społecznego.

Jonathan Culler wskazuje na korzyści płynące dla psychoanalizy z tych nowych odczytań Freuda, które rozwijały się poza instytucjonalnymi „przepisami”, a nawet wbrew samej instytucji psychoanalizy. Derrida (*La carte postale*), S. Kofman (*Quatre romans psychanalytiques, L'énigme de la femme*), H. Cixous (*La fiction et ses fantomes*) zaprezentowali lekturę Freudowskiego marginesu i dzięki temu udało im się nadać nowe życie teorii Freuda, uchwycić „radikalną”, „autodekonstrukcyjną siłę” jego tekstów.

Teoria Freudowska — pisze autor *On Deconstruction...* — jest przykładem sposobu, w jaki perwersyjne poszukiwania mogą odmienić dziedzinę, odwracając i przemieszczając opozycje i przesuwając główne zainteresowania na margines¹⁷⁹.

¹⁷⁹ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 158.

Nie udało się to, jak dowodzi Culler, lacanistom, nazbyt uległym wobec przymusów swojej dyscypliny. Natomiast Freud przeczytany z dekonstrukcyjnym pietyzmem dla detalu i nie przez profesjonalnych psychoanalityków odsłonił swoje nowe oblicze. Okazało się, że w poszukiwaniach autora *Poza zasadą przyjemności* są wyraźne ślady, które wskazują na podważanie binarnych opozycji, a co za tym idzie, na uaktywnienie wszystkich z owego podważania wynikłych konsekwencji. Z tekstów Freuda możemy wyczytać i świadomość hierarchii w miejsce opozycji (drugi człon opresjonowany przez pierwszy), i świadomość wzajemnej, nierozłącznej relacji pomiędzy dwoma członami opozycji. Relacji, która byłaby oczyszczona także z wpisanego w nią myślenia w kategoriach modelu, wzorca, pierwszego źródła itd. A zatem, ten drugi człon opozycji, wtórny wobec pierwszego, który w tradycyjnym ujęciu był nośnikiem wszelkich znamion kalectwa, dewiacji czy braku, zyskuje w ten sposób fundamentalny udział również w kreowaniu pierwszego. Pozwolę sobie przytoczyć wyliczenie J. Cullera w całości.

Rozumienie tego marginalnego albo zdewiowanego terminu staje się warunkiem zrozumienia owego ważniejszego, pierwszego terminu. Najbardziej ogólne działania psychiczne są odkrywane, gdy bada się przypadki patologiczne. Logika snów i fantazji okazuje się centralna dla uchwycenia sił działających w naszym doświadczeniu. Badanie nerwicy jest kluczem do opisu zdrowej adaptacji. Stało się oczywiste, że zdrowie to jedynie szczególny przypadek nerwicy: nerwicy, która pozostaje w zgodzie z żądaniami społecznymi. Zamiast traktować seksualność jako siłę, która działa w pewnych aspektach życia, Freud pokazuje jej przenikanie wszędzie, także w zachowania dzieci¹⁸⁰.

A zatem, „dekonstrukcyjne odwrócenia Freudowskie” przyznają główne miejsce temu, co uważano za „marginalne”. „Na tych odwróceniach – konkluduje Culler – polega rewolucyjny wpływ teorii Freuda”¹⁸¹.

J. Culler, mówiąc o czytaniu przeciw Instytucji, podkreśla jedną z własności owej nowej lektury, którą wiąże z praktyką Derridy. Chodzi o to, aby postrzegać detal, szczegół, przypadek, coś, co wydaje się z pozoru nieistotne, marginalne.

Naomi Schor¹⁸², oscylując pomiędzy strukturalizmem, którego nie odrzuciła, a dekonstrukcją, w której odnalazła impuls do wyrażania subiektywności i manifestacji własnej płci, prowadzi, wzdłuż całej swojej książki, właśnie analizę detalu. Odżegnuje się jednocześnie od nadawania swemu

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² N. SCHOR: *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction...*

przedsięwzięciu lekturowemu znamion tego, co kobiecie: wedle stereotypu, kobiety mają szczególną skłonność do zapisywania/czytania szczegółu, marginaliów.

Schor – autorka znakomitych analiz XIX-wiecznej powieści francuskiej, ujmując rzecz inaczej. Zauważa, że dekonstrukcja nie tylko stworzyła warunki waloryzacji kobiety, ale także szczegółu, co z kolei pociąga za sobą praktykę dekonstrukcji. I właśnie w powieściowych szczegółach odnajduje badaczka „coś kluczowego”, coś, co cechuje „kobiecy stosunek do przedstawienia”. Balzak, Zola, Goncourtowie, Flaubert odczytani zostają na nowo w aspekcie „drobnowidztwa” krytyczki. W *Salammô* Flauberta, w obrazie zakutej w łańcuch stopy bohaterki, dostrzega N. Schor metaforę uwięzionego kobiecego libido. Owa metafora staje się zapisem swoistej ekonomii tekstu realistycznego, w którym związanie energii kobiecej jest jednym, jeśli nie jedynym, warunkiem umożliwiającym jego rozwój. Z kolei *Herminia Lacerteux* posłuży Schor do sformułowania własnej wizji powieści naturalistycznej.

Bo jednym ze sposobów definiowania naturalizmu – pisze – a są oczywiście różne, jest ów moment w historii przedstawiania kobiety, gdy oś różnicy klasowej nałoży się na oś różnicy płci, tworząc tym samym nowy typ: kobietę z ludu¹⁸³.

Lektura/pisanie, które uwalnia się spod presji i cenzury Instytucji, manifestuje swoje prawo do subiektywności, prywatności, intymności, ale także prawo do nieskrępowanej kreacji. I jest to powszechnie już znana zdobycz feministycznej refleksji. Warto przecież odwołać się do wypowiedzi H. Cixous, w której tradycyjna trwałość opozycji: publiczne/prywatne, polityczne/intymne, obiektywne/subiektywne, zostaje naruszona, a różnica wprawiona w ruch różnicowania. Pisarka z precyzją pokazuje sfałdowanie klarownych, wydawałoby się, rozdziałów. Z tego punktu widzenia okazuje się, że mała historia kobiecego „krząctwa”¹⁸⁴, kobiecego „ ducha inności”¹⁸⁵, kobiecej perspektywy z buduaru, będąca zawsze na zewnątrz wielkiej, politycznej, męskiej historii, przenika do jej wnętrza i, co więcej, zdolna jest do wyrażania, do zapisywania tej wielkiej historii na swoim marginesie. Jakby Cixous chciała, wraz z Derridą, powiedzieć, że nie należy lekceważyć „peryferyjnego znaczenia”.

¹⁸³ Ibidem, s. 128. Ów zwrot ku marginaliom, wyjście od marginesów tekstowych okazało się niezwykle cenną zdobyczą analiz krytyki amerykańskiej (J. Gallop, N.J. Vickers, N. Schor, C. Kahane).

¹⁸⁴ Zob. J. BRACH-CZAINA: *Szczeliny istnienia*. Warszawa, PIW, 1992.

¹⁸⁵ Zob. M. JANION: *Kobiety i duch inności*. Warszawa, Sic!, 1996.

Wygląda na to, jakby pewna publiczność określała jako „polityczne” tylko to, czego przedmiotem lub ośrodkiem byłoby odniesienie do wydarzeń polityczno-historycznych *sensu stricto*, wydarzeń mogących się dziać właśnie w dziennikach i książkach historycznych, lecz polityka – to banał, wstyd mi o tym mówić – nie odnosi się po prostu do sceny politycznej, do zdarzeń politycznych relacjonowanych przez media: zaczyna się to oczywiście od wypowiedzi podmiotu o samym sobie, czyli że wszystko, co tworzy scenę polityczną – należą tu relacje władzy, opresja, zniewolenie, wyzysk – to wszystko zaczyna się u mnie, powiedziałabym, że najpierw w rodzinie, a później wewnątrz mnie samej, tyrani, despoci, dyktatorzy, kapitalizm, to wszystko w końcu, co zarysowuje dla nas widzialną przestrzeń polityczną, jest jedynie projekcją widzialną i steatralizowaną, dającą się sfotografować, konfliktów między mną a innym. Nawet nie mogę sobie wyobrazić, jak można by myśleć inaczej¹⁸⁶.

2.4.2. Lektury marginesu tekstu, który się „przelewa”

2.4.2.1. Derrida czyta *Fajdrosa* Platona

Autorzy *Maszyny do pisania...*, rekonstruując lekturę *Fajdrosa* Platona przez Derridę, akcentują w niej rolę detalu. Pozornie nieznaczący fragment pejzażu, rzeka Iliss, staje się swoistym induktorem procesu opowiadania/czytania. Tak jak Derrida przywołuje opowieść, która wyłania się ze strzępów dialogu *Fajdrosa* z Sokratesem, tak rozmówcy, wyluskując ją z pamięci, odtwarzają mityczną historię. Ów proces odtwarzania zostaje wprowadzony w ruch pod wpływem miejsca wybranego na przechadzkę, które mogło być świadkiem pewnego zdarzenia. *Fajdros* zapytuje Sokratesa: „czy to nie stąd gdzieś znad Ilissu, powiadają, Boreasz porwał Oreityę?”¹⁸⁷. Nimfa zostaje uprowadzona, albowiem Farmacja, wciągając ją w zabawę, odwraca jej uwagę od niebezpieczeństwa.

Derrida nie zwraca uwagi na główne, zdawałoby się, *dramatis personae*: Boreasza i jego ofiarę. Przeciwnie – z zainteresowaniem tropi losy Farmacji, osoby pozornie postronnej, postaci jedynie towarzyszącej, *marginesowej*. Rozpoznajemy już kolejną lekcję gramatologiczną: bohaterowie znajdują się na marginesie, w przestrzeni białej spacji, między wierszami¹⁸⁸.

Farmacja – to imię własne, ale także lekarstwo. Opiekująca się porwaną nimfą Farmacja nieumyślnie „wydała ją” Boreaszowi. Podobnie

¹⁸⁶ „Guardian of Language”, interview with Kathleen O’Grady...

¹⁸⁷ PLATON: *Fajdros*. Przeł. i wstęp W. WITWICKI. Warszawa, PWN, 1958, s. 57.

¹⁸⁸ T. RACHWAŁ, T. SŁAWEK: *Maszyna do pisania...*, s. 111.

działa *pharmakon*: może uzdrawiać i może powodować śmierć. I jest to punkt wyjścia Derridy do rozważania znaczenia *pharmakon*u jako *écriture*.

Przerywam rozwijające się myślenie Derridy wokół *pharmakon*u, bowiem to, co wydaje się dla mnie w tym miejscu ważne, już zostało powiedziane: „bohaterowie znajdują się na marginesie, w przestrzeni białej spacji, między wierszami”.

2.4.2.2. Cixous i *Fragment analizy pewnej hysterii*

Już w pierwszym akapicie pisarka objaśnia, że przeczytała *Dorę* wbrew intencjom Freuda. I nie tylko dlatego, że potraktowała opowieść o młodej wiedence jako fikcję, ale głównie z tego powodu, że inaczej, niż życzyłby sobie tego zapewne autor, ją „ześrodkowała”.

Musiałam – pisze – sprowadzić na proscenium postaci, które on wymazał, postaci, które odesłał do przypisu, na dół strony¹⁸⁹.

I rzeczywiście Cixous wprowadza postaci, których Freud dostatecznie nie „rozpoznał”, których nie można zobaczyć „w ciele tekstu”. A nie można dostrzec matki i służącej. Pisarka zauważa pewną analogię: służąca zepchnięta do przypisu odbija marginalną pozycję, jaką wyznacza jej w rodzinie i społeczeństwie psychoanalityk. Podobnie interpretuje Cixous usytuowanie w analizie położenia matki Dory: z chwilą, gdy ta wyprodukowała już dzieci, gdy odegrała swoją rolę, może odejść na drugi plan opowiadanej historii, zająć miejsce na jej marginesie, zgodne z tym, jakie wyznacza jej społeczność. Jest przecież i tak, że sam Freud wykonuje ten ruch, a nawet go powtarza, wychodząc od środka opowiadanej historii i kierując się ku jej obrzeżom, od głównego tekstu analizy ku jego marginesom. Czyni tak, kiedy docieka źródeł inicjacji seksualnej Dory: wciąga wówczas w analizę umieszczoną w przypisie służącą.

Freuda interesują przede wszystkim relacje pomiędzy czwórką głównych postaci: Państwem K., Dorą i jej ojcem. Cixous zmienia akcenty, przemieszcza wagę związków. W jej lekturze Dora pozostaje nadal, podobnie jak u Freuda, postacią centralną, ale wpisana zostaje w zasłoniętą przez psychoanalityka sieć związków z postaciami marginalnymi: z matką i służącą. Pozwala to pisarce wysnuć nową i, jak zobaczymy, nieznana dotąd opowieść o niej. Cixous przekształca także Freudowski punkt widzenia. I chociaż nie określa swej pozycji wprost, to cały proces jej lektury zawiera presupozycję, łatwą do zrekonstruowania, że nie można lekceważyć faktu, kto opowiada historię histeryczki, czyja jest to historia i kto jest jej właścicielem. A zatem, pisarka próbuje zwrócić Dorze jej własność. Stąd

¹⁸⁹ H. CIXOUS: *Échange...*, s. 272.

identyfikuje się z nią jako czytelniczka, przyjmuje jej perspektywę oglądu świata, wnika w jej wrażliwość, rekonstruuje logikę jej zachowań. Uaktywniając punkt widzenia Dory, nadaje jej podmiotowość.

Autorka *Śmiechu Meduzy* postrzega *Fragment...* jako zapis burżuazyjnej komedii. Rozgrywa się ona w świecie, który bezustannie gra w podwójną grę: wiedzy i niewiedzy, wiedzy i konwenansu. Postaci wprowadzone na społeczną scenę działają w taki sposób, jakby zawarły między sobą cichy pakt. Streszczałaby go maksyma: „nikt nie powie tego, co wie”, ani tego, „że wie”. Owe kontrakty hipokryzji, oparte na zмовie milczenia, wskazują, że wszyscy w milczeniu upatrują dla siebie jakąś korzyść. I właśnie Dorę wytypowano na ofiarę. Przede wszystkim solidarnie żerują na niej mężczyźni: papa i Pan K. Papa udaje, że nie wie nic o „zalotach” Pana K. do córki, ponieważ zyskuje w ten sposób jego ciche przyzwolenie na swój romans z Panią K. Handlując Dorą, ma nadzieję, że w przyszłości Pan K. zgodzi się na rozwód. Cixous mówi, że dokonują na niej „symbolicznej rzezi”. Dora nie jest całkiem bezbronna. I każdy objaw jej buntu wzbudza w pisarce prawdziwy entuzjazm: Dora „może powiedzieć to, czego się nie mówi, w sposób tak intensywny, że mężczyźni padają jak muchy”¹⁹⁰.

2.4.2.2.1. „Służąca w rodzinie”

Cixous śledzi znamienne substytucje ról w rodzinie Dory. Wyciąga wnioski z „dziur” w niej powstałych, a odnotowanych na marginesach Freudowskiego zapisu. W opowieści Freuda matka jest nieobecna, odsunięta na boczny tor zdarzeń, zostaje uznana za martwą. „Moja żona jest dla mnie niczym” – wyznaje ojciec Dory Freudowi. Wszyscy, wzięwszy stronę Freuda, zgodzili się na to, aby ją pogrzebać. Puste miejsce matki i żony w strukturze rodziny zajmuje Dora. W ten sposób możliwa jest „edypalna idylla”, która rozegra się pomiędzy córką i ojcem. Możliwa do czasu, kiedy Dora rozpozna w Pani K. swoją rywalkę. Wówczas wchodząc w miejsce matki/żony, zachowuje się tak, jak mogłaby zachowywać się każda zazdrośna kobieta: robi sceny Pani K. i żąda od ojca zerwania romansu, wykrzykując: „Ona albo ja”. Tylko na chwilę zaburza się ustalone *status quo*. Cały układ pomiędzy dorosłymi szybko wraca do punktu wyjścia.

Zasadnicza dla Cixous (także dla jej rozmówczyni – C. Clément) wymiana ról w rodzinie – „ja na twoim, ty na moim miejscu” – rozegra się przede wszystkim pomiędzy matką, żoną a najmniej rozpoznaną i zatartą przez Freuda służącą. W analizie *Fragmentu...* pojawiają się dwie „archetypowe” – jak nazywa je Cixous – postaci kobiet: służąca i guwernantka. Każda z nich towarzyszy Dorze w innym momencie jej życia. Obie ode-

¹⁹⁰ Ibidem, s. 274.

grają tę samą rolę. Ilustrują sytuację kobiety, która uderza widza „paroksyzmem horroru”. Ich historie są proste: uwiedzione przez pracodawcę, zostają wyeliminowane z rodziny i porzucone, aby ponownie powtórzyć, w innym miejscu, znaną już im kolej rzeczy. O ile pracodawczyni jest damą, „*madame*”, w istocie „śmieszną i nieobecną figurą” w rodzinie – dopowiada C. Clément – o tyle służąca jest w niej zawsze obecna. We Freudowskiej historii miejsce „*madame*” przypada w udziale Dorze. To ona decyduje o tym, czy służąca w rodzinie pozostanie.

Cixous i Clément, ustalając relacje pomiędzy *madame* i służącą, dochodzą do wspólnego wniosku: „Służąca jest tym, co stłumione w jej pani”. Nośnikami erotyzmu są zawsze „pokątne postaci”. Co więcej, służąca staje się substytutem prostytutki. Cixous, odwołując się do Freudowskiego przekonania o rozłączności miłości czulej i zmysłowej, wskazuje na dwa typy relacji, które nawiązują się pomiędzy żoną/*madame* a służącą/prostytutką w rodzinie. Pozostają one w opozycji do siebie i równocześnie są wobec siebie komplementarne. Clément podkreśla, że służąca w analizach Freuda występuje, podobnie jak zwierzęta, jako obiekt fantazmatyczny. Jest „zaklinowana” w ciągu asocjacji rozwijającym się pomiędzy owocami i owadami (w *Człowieku-wilku* służąca przedstawia się dziecku w łańcuchu podstawień: gruszka, seks, motyl).

Dlaczego Freud usuwa, marginalizuje te właśnie postaci? Clément znajduje odpowiedź, odwołując się do kategorii marksistowskich. Zdecydowała „ideologiczna ślepa plamka Freuda”. Usuwając służącą, psychoanalityk niweluje społeczne konflikty, które przebiegają wraz z nią przez rodzinę. Tym samym fabrykuje uładzoną, pozbawioną sprzeczności wizję społeczeństwa. Wraz z postaciami służącej/prostytutki, matki, pracodawczyni, żony wymazuje „scenę ideologii” – scenę „walki klas”.

Dla Cixous, patrzącej z perspektywy Dory, służąca, podobnie jak i matka, którą wydobywa z Freudowskiego przypisu, staje się swoistą figurą przedstawiającą i antycypującą „los” kobiet i własny „los” bohaterki. Węzłowym punktem *Fragmentu...* jest to, że Dora „bała się być służącą i bała się być niczym, tak jak była jej matka”¹⁹¹. Powszechnie skandowane przez żonatych mężczyzn zdanie pobrzmiewa słowem „nic”: „Pan/Pani wie, że moja żona jest dla mnie niczym”. Dora słyszy je wypowiedziane przez Pana K. do służącej, słyszy kierowane do niej i słusznie podejrzewa, że podobną kwestię wygłasza jej ojciec, gdy mówi o matce. „Są to – powie Cixous – frazy z komedii”. Równocześnie pozwalają „przedostać się metaforom dramatycznym”. Pisarka dostrzega w Dorze niezwykle wnikliwą czytelnicką mechanizmów, które podstępnie wciągają kobiety w swoje tryby, aby je zgnieść. „A zatem, Dora – czytamy – słysząc to nic [*rien*],

¹⁹¹ Ibidem, s. 281.

wiedząc, że służąca też słyszała, widzi umarłą kobietę, swoją matkę, służącą, widzi dokonaną masakrę kobiet, aby zrobić dla niej miejsce. Ale wie, że ona z kolei zostanie zmasakrowana. [...] Ta dziewczyna rozumiała; nawet jeśli w żadnym momencie nie podejmuje się wyjaśnienia tego, co rozumiała, to przecież wszystkie jej gesty w tej historii, którą Freud opowiada, i opowiada ślepo, oznaczają, że za każdym razem widziała hańbę i scenę zabójstwa kobiety¹⁹².

Cixous fascynuje siła kontestacji i opór Dory kierowany przeciw rodzinie i społeczeństwu. Dziewczyna dostrzega, że są one „ugruntowane na ciałach kobiet, na ciałach pogardzonych, odrzuconych, poniżonych jednorazowym użyciem”¹⁹³. Histeryczka, chociaż pozbawiona możliwości mówienia, przecież „daje znać” o tym, co widzi i odkrywa. I czyni to w szczególny sposób. Dora nęka swoich rozmówców, a nawet doprowadza ich do upadku, zadając im pytania. W owych pytaniach „odsyła im obraz, który naprawdę ich kastruje w takim samym stopniu, w jakim to oni chcieli narzucić jej pewną nieuprawnioną władzę gwałtu i przemocy”¹⁹⁴. Działa zatem jak lustro.

Świat nie może tolerować Dory. Jej niepokoju i siły jej pożądania, które „domaga się ujścia”. „Histeryczka ma odciętą wypowiedź, ale, paradoksalnie, mówi: mówi »chcę wszystkiego«”. Tymczasem otrzymuje jedynie „kawałki”. Świat nie toleruje Dory, albowiem ta nie daje mu wytchnienia, za dużo wymaga od innych. Przede wszystkim przecina ich kalkulacje, także tę zawartą w oświadczeniu: „Moja żona jest dla mnie niczym, a zatem Pani możesz być wszystkim”. Dora fałsz owej frazy odczytuje bezbłędnie. Cixous chce powiedzieć, że dzieje się tak dlatego, że widziała martwe kobiety, które wiara w obietnicę: „pani możesz być wszystkim”, zabiła. Ale dowiadujemy się o nich i o roli, jaką odegrały w edukacji Dory, tylko dlatego, że pisarka wywiodła je z Freudowskiego przypisu i wprowadziła na społeczną scenę. Oscylując pomiędzy kuchnią, przedpokojem i salonem, także przekraczały granice światów i tekstów.

Madonna i Dora! Cixous w obu postaciach dostrzega „zdolność adoracji, która nie jest pusta, która jest wiarą w możliwość czegoś takiego”. I nic to, że C. Clément, zwalczająca fanaberie wyobraźniowe swej rozmówczyni, zanotuje: jest to „metafora niemożliwego, o wymarzonej i idealnej totalności”.

Cixous jest konsekwentna w czytaniu/pisaniu Dory. Kiedy bowiem mówi: histeryczka-Dora „chce wszystkiego”, to myśli o pożądaniu, jednakże będąc w niezgodzie ze znanymi jego wykładnikami: i z koncepcją

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ibidem, s. 282.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 283.

trójkątnego, mimetycznego pożądania René Girarda, i z Lacanowską definicją pożądania jako braku. Gdyby zgodzić się na pożądanie Dory rozumiane jako pożądanie wszystkiego, a nie ograniczać go do tego, co nieobecne, wówczas symbolika musiałaby zrzec się nadawania fallusowi znaczenia jako *signifiant* braku albo wypełnienia owego braku. Wówczas także indywidua mogłyby zacząć postrzegać siebie jako odrębne, pełne, całe, a nie naznaczone brakiem, niekomplementarne. Wśród nich mogłyby się narodzić nowa forma miłości. Ta dotychczas przyswojona przez kulturę wspiera się na różnicy, nierówności, przywłaszczaniu i konflikcie, którego finałem jest zawsze wskazanie zwycięzcy i pokonanej. Nowa formuła pożądania, a wraz z nią nowa kultura miłości, otwierałaby miejsce dla innego, równego miejsca dla kobiety całej i żyjącej.

Tradycyjna opozycja binarna: centrum/margines zawsze lokowała kobiety po drugiej stronie kreski wyznaczającej opozycję (męski/żeński), w obrębie drugiego paradygmatu: wtórnego, podporządkowanego pierwszemu. Po dekonstrukcji pozycja na marginesie zaczyna znaczyć dla kobiet już coś zupełnie innego. Jest nie tyle miejscem ich stabilizacji, unieruchomienia, ile przestrzenią, która wyzwala ich aktywizm, *ruch* oscylujący pomiędzy granicami centrum i peryferiami. Feministyczne teoretyczki w założonej przez patriariat marginalizacji kobiet zaczynają, paradoksalnie, dostrzegać pozycję uprzywilejowaną. Trajektoria ich ruchu odsłania szersze horyzonty poznawcze, pozwala więcej widzieć, daje większą wolność interpretacji niż mężczyznom, skrzepowanym rygorami centrum. Ale także skłania do przemyślenia na nowo kategorii mężczyzny i tego, co męskie, biorąc pod uwagę kobietę i to, co kobiece, skoro znaczenie pierwszego paradygmatu jest ściśle warunkowane przez ten drugi.

Analizująca *Śmiech Meduzy* Mary Klages¹⁹⁵ podkreśla (a potwierdzają to też badaczki feministyczne), że Cixous'ański model tekstu, model języka kobiecego, ma swoje uzasadnienie w usytuowaniu kobiet na marginesie porządku symbolicznego. Owa marginalizacja, w tym przypadku już niewyznaczona przez społeczną normę, jest efektem dystansu kobiet wobec centrum, czyli Fallusa. Także o ich ciałach myśli się w kategoriach ekscentryczności, decentralizacji. Zdawałoby się, że z założenia podrzędna, gorsza pozycja na marginesie stwarza dla kobiet przeszkodę. Tymczasem może ona zostać wyzyskana jako atut: dla poszerzenia wolności, również wolności kreacji. Można w niej szukać sprzymierzeńca, skoro służy aktywizacji kobiet (szeroko pojętej), podczas gdy centrum (Fallus) – mężczyzn raczej zakorzenia i petryfikuje. Dlatego właśnie M. Klages powtarza za Cixous, że kobiety „są bliżej wyobraźni, obrazów i fantazji, i dalej od idei absolutnie utrwalonego i stałego znaczenia niż mężczyźni”. Co więcej, przekonuje

¹⁹⁵ M. KLAGES: *Hélène Cixous: „The Laugh of the Medusa”...*

Klages, powstanie *écriture féminine* jest, wedle Cixous, ściśle związane właśnie z ową marginalną pozycją piszących:

Tylko ci na marginesach – wyjęci spod prawa mogą „począć” język kobiecy; tymi wyjętymi spod prawa mogą być kobiety i każdy inny, kto stawia opór lub dystansuje się wobec strukturującego, centralnego fallusa w porządku symbolicznym – fallogocentrycznym¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Ibidem.

Rozdział siódmy

Lektury

Refleksja nad strategiami lektury towarzyszy krytyce feministycznej od momentu jej powstania. Można nawet powiedzieć, że krytyka feministyczna zrodziła się wraz z „narodzinami czytelniczki”¹. Obserwacja ta dotyczy także debat wokół *écriture féminine*, albowiem pisanie łączy się w nich nierozzerwalnie z czytaniem. Wydaje się oczywiste, że nowe pisanie domaga się nowego czytania i na odwrót. Stąd czytanie rozumiane jest też jako pisanie, prze-pisywanie. Hélène Cixous ufała, że uwolnienie kobiecego pożądanego w pisaniu/czytaniu może zmienić struktury społeczne. Julia Kristeva rewolucyjną energię dostrzegała w uaktywnionym popędownym – w rejestrze „semiotycznym” tekstu.

Retoryka krytyki anglo-amerykańskiej w początkach lat 70. XX wieku pobrzmiewa podobną „rewolucyjną” nutą. Projekty kobiecego czytania ustawiają się w poprzek istniejących teorii lektury (New Criticism, teorii czytelniczego rezonansu: Reader-Response Criticism, strukturalizmu, Bloomowskiej koncepcji „lęku przed wpływem”) i zapisują konieczność korekt, innowacji, a niekiedy zmiany.

Warto przywołać kilka wypowiedzi, które oddają aurę owego fermentu, tym bardziej, że notują nadzieje i oczekiwania krytyczek związane z nowymi strategiami czytania, a zarazem formułują nowe ich funkcje. W 1972 roku Adrienne Rich akt czytania utożsamia z „a k t e m p r z e t r w a n i a”.

Re-wizja – akt spojrzenia wstecz, patrzenia świeżymi oczyma, wchodzenia do starego tekstu z [perspektywy] jakiegoś nowego kierunku krytycznego – jest dla kobiet czymś więcej niż rozdziałem w historii kultury:

¹ Na temat „ery czytelnika” i znaczenia lektury we współczesnym literaturoznawstwie zob. A. BURZYŃSKA: *Teoria i lektura: niebezpieczne związki*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1.

to jest jakiś akt przetrwania [an act of survival]. Dopóki nie możemy zrozumieć założeń, w których jesteśmy zanurzone, nie możemy samych siebie poznać. I ten popęd do samopoznania jest dla kobiet czymś więcej od szukania tożsamości: uczestniczy w odrzucaniu przez nas autodestruktywności społeczeństwa zdominowanego przez mężczyzn. Jakaś radykalna krytyka literacka, z impulsu feministyczna, podjęłaby przede wszystkim pracę, która byłaby kluczem do naszego życia, do tego, jak żyliśmy, jak zmuszano nas do wyobrażeń o nas samych, jak chwytał nas w pułapkę nasz język, na równi z tym, jak nas wyzwał, jak sam akt nazywania był, aż do teraz, prerogatywą męską i jak możemy zacząć widzieć i nazywać – w konsekwencji – żyć od nowa² (podkr. – K.K.).

W świadomość kreowania jakiegoś nowego rozdziału w historii kultury wnika wątek osobisty, wątek odmowy uczestnictwa w starym porządku społecznym (i lekturowym). Czytanie – nowe czytanie – w swej metaforyce nabiera charakteru jakiejś podziemnej rewolty, „ruchu oporu” przeciw obcemu, najeźdźcy. Stając się walką o samopoznanie, drogą odnalezienia tożsamości, jest zarazem utożsamiane z „aktem samoobrony”.

Judith Fetterley, nadając swojej książce tytuł: *Czytelniczka, która stawia opór* (*The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, 1978), podejmuje trop i samą formułę Adrienne Rich: czytania tożsamego z aktem przetrwania. Jednocześnie akcentuje kilka nowych ważkich kwestii:

Moja książka jest dla mnie czymś więcej niż przedsięwzięciem akademickim, więcej niż aktem krytyki literackiej, więcej niż ewentualnym tekstem na kursy o kobietach w literaturze amerykańskiej, więcej nawet niż źródłem dialogu; to jest jakiś akt przetrwania [an act of survival]. Opiera się ona na przesłance, że czytamy i że to, co czytamy, wpływa na nas – zanurza nas, by użyć języka Rich, w swych założeniach, i że, by uniknąć utonięcia w tym zanurzeniu w założeniach, musimy się nauczyć czytać od nowa [to re-read]. Zatem, widzę moją książkę jako podręcznik samoobrony w szkole przetrwania [a self-defend survival manual] dla kobiety czytelniczki zagubionej na „męskich bezdrożach [wilderness] powieści amerykańskiej”. Na swych wyżynach krytyka feministyczna jest pewnym aktem politycznym, którego celem nie jest po prostu interpretowanie świata, ale zmienianie go przez zmienianie świadomości tych, którzy czytają, i ich stosunku do tego, co czytają. W tym sensie chcę, żeby moja książka była, mówiąc słowami Suzanne Juhasz: „sama zdarzeniem a nie kome-

² A. RICH: *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. „College English” 1972 (34), s. 18; cyt. za: EADEM: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966–1978*. New York, Norton, 1979, s. 35.

tarzem do zdarzenia". I aby spełnić oczekiwania Andrei Dworkin: „Chcę, żeby pisarki pisały książki dlatego, że są zaangażowane w ich wartość. Chcę, by pisarki pisały książki jako działania. Chcę, żeby pisarki pisały książki, które mogą odmienić to, jak, a nawet dlaczego, ludzie żyją. Chcę, żeby pisarki pisały książki, które są warte tego, aby pójść za nie do więzienia, warte, aby o nie walczyć, i gdyby do tego doszło w tym kraju, warte, aby za nie umierać”³ (podkr. – K.K.).

Czytanie zostaje w wypowiedzi Fetterley ulokowane poza instytucjami (akademią, krytyką literacką, wykładami) i rozumiane jest jako efekt interakcji z tekstami literackimi, interakcji osobistej i emocjonalnej. Jednocześnie opatrzone zostaje misją, którą można by nazwać – jak podpowiada Ruthven – idąc śladami krytyki marksistowskiej, „praktyką opozycyjną”. Owej praktyce nadaje się wymiar „aktu politycznego”. Zmieniając akcenty, można także powiedzieć, że skoro czytanie „samo ma być zdarzeniem” – ma działać, stwarzać nową lekturową rzeczywistość, ma mieć zdolność przekształcania świadomości czytelniczki i jej doświadczeń – to ma działać jak performatyw. W istocie chodzi bowiem o to, aby tworząc nowe rozumienie literatury (nauczyć się ponownie czytać), równocześnie wytwarzać warunki do zmiany kultury.

W 1973 roku Mary Daly, odwołując się do ukradzionej kobietom przez patriarchat władzy nazywania, daje impuls nie tylko do tego, aby ową utraconą władzę na nowo odzyskały, ale także do tego, aby spożytkowały ją w procesie czytania – nazywania na nowo – świata wedle własnego jego rozumienia i własnego systemu wartości:

[...] konieczne jest uchwycenie tego podstawowego faktu, że nam kobietom ukradziono władzę *nazywania*. Nie miałyśmy wolności, by używać własnej władzy do nazwania siebie, świata lub Boga. Dawnego nazywania nie tworzył dialog – fakt nieodwracalnie ustalony w opowieści o Adamie nazywającym zwierzęta i kobietę z *Genesis*. W historii Genezy prawo nazywania zwierząt i kobiety zostało przyznane Adamowi. Kobiety zdają sobie teraz sprawę, że uniwersalne narzucenie nazw przez mężczyzn było fałszywe, bo partykularne [*partial*]. Czyli, że nieodpowiednie słowa brano za odpowiednie⁴.

Wypowiedź Mary Daly sytuuje nas w samym centrum pojmowania lektury jako czynności wyzwalającej nazywanie, odzyskującej ową utraconą przez kobiety „władzę”, aby spożytkować ją na rzecz wytwarzania znacze-

³ J. FETTERLEY: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1978, s. VIII.

⁴ M. DALY: *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston, Beacon, 1973, s. 8.

nia. Pierwszy akt demaskacji uniwersalizmu męskich lektur i pozorowanego ich obiektywizmu zaprasza badaczki do jawnej manifestacji swego partykularyzmu i subiektywności czytania.

1. Doświadczenie i teoria kobiecego czytania

Krytyka feministyczna – we wczesnej fazie lat 70. – próbując wyznaczyć główne komponenty swej lektury, akcentuje przede wszystkim wagę kobiecego doświadczenia. Bez względu na to, czy w centrum feministycznej obserwacji zostają umieszczone androteksty (teksty męskie), czy też ginoteksty (teksty kobiece), za każdym razem doświadczenie staje się kluczową kategorią krytyki, krytyki – dopowiem – wyprzedzającej post-strukturalizm i dekonstrukcję.

W *Teoriach literatury XX wieku* Anna Burzyńska streszcza hasło dotyczące krytyki feministycznej, wyjęte ze *Słownika* W.V. Harrisa (*Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*. New York 1982), w którym istotna jest dla nas konkluzja. Autor hasła, wymieniając obiekty zainteresowań krytyki: „rozumienie, analizę i odbiór dzieła literackiego oraz języka i instytucji badań literackich lub teorii literatury”, podsumowuje słowami: „[...] z punktu widzenia d o ś w i a d c z e n i a k o b i e c e g o”⁵ (podkr. – K.K.). Elaine Showalter w swym fundamentalnym szkicu z 1981 roku: *Krytyka literacka na bezdrożach* notuje:

Musimy jednakże rozważyć o wiele bardziej dogłębnie, czego właściwie chcemy się dowiedzieć, oraz w jaki sposób możemy znaleźć odpowiedzi na pytania płynące z naszego [tj. k o b i e c e g o] d o ś w i a d c z e n i a⁶ (podkr. – K.K.).

Od lat 70. badaczki feministyczne wyznają swoje zadłużenie wobec studentów. Judith Fetterley we wstępnym rozdziale książki *The Resisting Reader...* (1978) wskazuje na wagę ich korygujących doświadczeń⁷. Podobny

⁵ A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku*. Podręcznik. Kraków, Znak, 2006, s. 399.

⁶ E. SHOWALTER: *Krytyka literacka na bezdrożach*. Przeł. I. KALINOWSKA-BLACKWOOD. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 121. Autorka sięga po to samo słowo: „bezdroża” (*wilderness*), którym posłużyła się cytowana przed chwilą Fetterley – sięga polemicznie!

⁷ „W moich klasach wciąż rozwijałam, doskonaliłam i zmieniałam swe idee dzięki interakcji i wymianie z moimi studentkami. Jest moim szczerym życzeniem, aby ta książka

gest wykonuje Patricia Meyer Spacks, kiedy odwołuje się do klasowych dysput w Wellesley College, które podpowiadały korekty i wniosły wiele odkrywczych pomysłów do jej publikacji *The Female Imagination...* (1975)⁸. Studenci znajdowali związki pomiędzy doświadczeniami swego życia a tymi doświadczeniami, których nośnikami były literackie kreacje kobiece⁹.

Wiele lat później Sydney Janet Kaplan w swym szkicu o znaczącym tytule *Varieties of Feminist Criticism* zbiera, w formie niemal wyznania, powody, które skierowały ją ku feministycznej lekturze:

Dla absolwentów we wczesnych latach 60. dominującym podejściem do studiów literackich była wciąż Nowa Krytyka. Nasze doświadczenie

rozwickała tamten dialog nawet dalej i aby sama była jakąś formą nauczania". J. FETTERLEY: *The Resisting Reader...*, s. VII.

⁸ P.M. SPACKS: *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London, Georg Allen & Unwin Ltd, 1976, s. 3–4.

⁹ K.K. Ruthven zbiera bardzo instryktywne, chociaż już z odległych czasów, świadectwa nieoczekiwanych i zaskakujących dla prowadzących wykłady kobiet – reakcji ich uczestniczek. Przytaczam dłuższy jego wywód, ponieważ cały zapis jest niezwykle interesujący i tworzy dodatkowy kontekst objaśniający moje wcześniejsze, zamieszczone w głównym tekście uwagi: „W kontekście feministycznym »wzrost świadomości« nabiera w końcu znaczenia pewnej różnorodności powiązanych działań, które J. Mitchell nazywa: »procesem transformacji ukrytych, indywidualnych lęków kobiet w świadome uczestnictwo w ich znaczeniu jako problemów społecznych, uwolnieniem gniewu, strachu, walką o ujawnienie tego, co bolesne, i o przekształcenie tego w polityczne«. Tym, czego nie przewidywały plany akademickich wykładów na temat obrazów kobiet, było »niechętne oddziaływanie stereotypów seksistowskich na studentki, które poczuły się ośmielone do tego, żeby »ustosunkować się« do literatury (znów psychoguma do żucia), zamiast ją badać na wzór wcześniejszych pokoleń analizujących typy komedii starożytnych w rodzaju żołnierza samochwała (*miles gloriosus*) czy odżywiania *Charakterów* Teofrasta w XVII-wiecznej literaturze angielskiej. »Jednym z problemów wykładania na temat obrazów kobiet w literaturze – relacjonuje Marie Ferguson – jest zwalczanie depresji, rosnącej w miarę jak z istoty swej negatywne odbicie dokumentowane jest z historii na historię; albowiem, jak wskazuje Sandra Lee Bartky: »świadomość feministyczna jest świadomością wiktymizacji«. Studentki Patricii M. Spacks nie chciały rozmawiać o powieści Doris Lessing *Martha Quest* (1964), jej bohaterka bowiem »zbyt przypominała je same«. [...] Alternatywną odpowiedź na wiktymizację jest wyzwolenie stłumionego gniewu, który obraca się przeciw mężczyznom w ogóle, czasem przeciw najbliższemu mężczyźnie: wedle relacji Robin Rowland, zdarza się, że studentki zaangażowane w studia kobiece rozwiązują swe małżeństwa w trakcie kursu.

Te, w jakiś sposób, sensacyjne ramy czegoś, co u startu nie miało być bardziej kontrowersyjne od każdej innej praktyki pedagogicznej, rzuca światło na trudność, z jaką przychodzi akademizowanie materiału, co do którego wiele kobiet odczuwa, że nie można go traktować »obiektywnie«, ponieważ zbyt mocno podrażnia nerwy". K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: an Introduction*. Cambridge–New York–Port Chester–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press, 1990 [wydanie pierwsze – 1984], s. 70–71 (podkr. – K.K.).

i trening w krytyce były głównie poświęcone jakiemuś nieprzerwanemu, szczegółowemu czytaniu tekstu w izolacji od zewnętrznych wpływów, takich jak życie autora, historyczne i polityczne zdarzenia, oraz od naszych własnych odpowiedzi jako czytelników. I kiedy odnoszę się do „tekstu”, mam na myśli jeden ze starannie wyselekcjonowanej liczby tekstów, które zostały wyznaczone jako najlepsze spośród napisanych kiedykolwiek. Dotykała nas odległość, która stawała się coraz bardziej oczywista, pomiędzy naszymi metodami badań a tym, czego doświadczałam w naszym własnym życiu, jako przemian społecznych tamtej dekady. Pamiętam, że w tamtych latach uważałam się za czytelniczkę wyraźnie niezadowoloną, powstrzymującą podskórny nurt alienacji, dyskomfort i jakieś poczucie, że żyję w złej ramie czasowej lub ramie umysłowej. [...] Rosło moje zainteresowanie rzeczywistymi kobietami, które napisały te nowo odkrywane lub na nowo odkrywane teksty. Jakie doświadczenia wpłynęły na ich pisarską ewolucję? Żeby tę ewolucję zrozumieć, niezbędne było szukanie informacji, które Nowa Krytyka nauczyła nas ignorować: w listach, dziennikach, fragmentach autobiografii; analizach społecznych i kulturowych, biografiach, historiach; badaniach antropologicznych, socjologicznych, filozoficznych: krótko mówiąc, w owej wiedzy, w owych metodologiach i teoriach, które szybko akumulowały się w badaniach kobiecych [*women's studies*]. [...] Nie tylko wiele z nas czuło nasze wyalienowanie przez zawartość kanonu, którego „opanowania” [*master*] oczekiwano od nas, ale czułyśmy się wykluczone przez obiektywność przyznawaną krytycznemu żargonowi, którego używania się po nas spodziewano, z towarzyszącym mu założeniem rodzajowo męskiego „czytelnika”, z jego domniemaną uniwersalnością, jak również z jego odosobnieniem od naszego przeżywanego doświadczenia. Nie powinno nikogo dziwić, że jeden z wcześniejszych zbiorów feministycznej krytyki nosił tytuł: *The Authority of Experience* (Diamond i Edwards, 1977)¹⁰ (podkr. – K.K.).

Nie warto nikogo przekonywać, że pojęcie doświadczenia stało się kluczowym słowem w feministycznej refleksji, że stało się wręcz synonimem krytyki feministycznej, a na pewno ginokrytyki, że formuły pisania/czytania z perspektywy kobiecego doświadczenia weszły na tyle w obieg, że sama „perspektywa” i samo pojęcie „kobiecego doświadczenia” umykało bacznej refleksji.

Kiedy zatem Jonathan Culler w swojej książce *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (1982)¹¹, głównie w rozdziale *Reading as a Woman*, wskazał na wagę pojęcia doświadczenia w krytyce feministycz-

¹⁰ S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism*. In: *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. Eds. G. GREENE, C. KAHN. London, Methuen, 1985, s. 38–39.

¹¹ J. CULLER: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.

nej, co dla badaczek było już wówczas oczywiste, to nie chodziło mu o przekonywanie przekonanych, ale o „wzięcie pod lupę” samego pojęcia i o to, aby naszkicować fazy zmian jego znaczenia i skonfrontować je z fazami feministycznej lektury.

1.1. Jonathan Culler: fazy artykulacji doświadczenia w krytyce feministycznej

Culler wskazał na „złożoność tego pojęcia”, komplikacje i pułapki czyhające na tych, którzy próbują steoretyzować kobiece czytanie. Albowiem, jak się okazało, kategoria doświadczenia (i jej interpretacja) stała się obiektem zażartych polemik i podzieliła feministyczne badaczki na dwa fronty. Szkieletowo rzecz ujmując, głosy w dyskusji rozbiły się na dwa bieguny: na jednym przyznawano doświadczeniu autorytet, a na drugim w ogóle odrzucano doświadczenie. Spór toczył się między empirystkami a dekonstrukcjonistkami; zwolenniczkami teorii czytania/pisania kobiecego, choćby, jak przekonywał Culler i wspierająca go Mary Jacobus, niemożliwej do zbudowania na podstawie empirycznego (esencjalistycznego) pojęcia doświadczenia, a zwolenniczkami teorii czytania/pisania kobiecego, która odwołując się wprawdzie do doświadczenia, była już przecież efektem lekcji dekonstrukcji i psychoanalizy. Ostateczna linia demarkacyjna przebiegać zaczęła pomiędzy zwolenniczkami doświadczenia a zwolenniczkami teorii. Skoro pojęcie doświadczenia zakłócało możliwość teoretyzowania na temat kobiecego czytania, a taka była konkluzja pracy J. Cullera i sprzymierzonych z nim krytyczek (promujących dekonstrukcję i psychoanalizę), to część badaczek wybierała dominację doświadczenia nad teorią, część zaś wołała zrezygnować z tego pojęcia na rzecz klarowności teoretycznej.

Jeśli – pisze Culler, odwzorowując proces rozumowania Stanleya Fisha – doświadczenie czytelnika jest doświadczeniem interpretacji, to łatwo przyjąć twierdzenie, że to doświadczenie *jest* znaczeniem¹².

Jednakże, zarówno Fish, jak i feministyczne badaczki (otwarcie czy skrycie przystając na ową formułę) natknęli się na problem „zdublowania pojęcia doświadczenia” albo na problem „podziału wewnątrz tego pojęcia”.

¹² Ibidem, s. 39.

Z jednej strony doświadczenie jest tym, co d a n e i do czego się odwołujemy; z drugiej strony to doświadczenie, którym proponujemy się posłużyć, ma dopiero zostać w y t w o r z o n e przez szczególne operacje – w tym wypadku zdobywanie wiedzy i odrzucanie idiosynkrazji¹³ (podkr. – K.K.).

„Zdublowane pojęcie doświadczenia” stwarza problem dlatego, że stawia nas wobec nierozstrzygniętych relacji pomiędzy „czytającym »ja« i doświadczeniem czytelniczym” a „innymi momentami tego »ja« i innymi aspektami doświadczenia”, pomiędzy „doświadczeniem czytelnika, gdy czyta”, a „innymi rodzajami doświadczeń”. Ów problem, „skrywany pod stołem” w męskich teoriach czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism), uwyrażnia się w sposób szczególny w krytyce feministycznej. I można nawet powiedzieć, że właśnie w obszarze refleksji nad doświadczeniem został on odsłonięty jako kwestia nie tylko teoretyczna, ale także polityczna. Często obie łączą się w nierozzerwalną parę. A dzieje się tak dlatego, że owa nierozstrzygnięta relacja w teorii czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism) zyskuje dodatkową komplikację w feministycznych teoriach lektury ze względu na wprowadzenie w nią perspektywy płci (genderu) i z perspektywy płci ujmowanego doświadczenia: w domniemaniu uniwersalne doświadczenie czytelnika zastąpione jest przez partykularne doświadczenie czytelniczki (zawsze w owym zdublowanym wymiarze).

Korygując teorie czytelniczego rezonansu (Reader-Response Criticism) z perspektywy krytyki feministycznej, pyta Culler:

Jeśli doświadczenie literatury zależy od właściwości czytelniczej jaźni, to można by zapytać, jaką różnicę zrobiłoby temu doświadczeniu lektury, a zatem i znaczeniu literatury, gdyby owa jaźń była raczej żeńska niż męska. Jeżeli znaczenie dzieła jest doświadczeniem czytelnika, to jaką różnicę stwarza fakt, że czytelnik jest kobietą¹⁴?

Odpowiedzi na tak zadane pytanie wyluskuje badacz z feministycznych lektur. Jak się okazuje, układają się one w trzy fazy, „trzy momenty”, które charakteryzuje zróżnicowana odpowiedź na dwa główne pytania: o pojęcie doświadczenia i nierozdzielnie z nim związane pojęcie genderu, a w konsekwencji także o pojęcie różnicy.

Jeśli kobieca lektura istnieje, to czym miałyby się odróżniać od lektury męskiej? Czy powinniśmy mówić o różnicy między nimi, czy raczej o procesie różnicowania? Co to znaczy czytać jako kobieta, jeśli tym pytaniem

¹³ Ibidem, s. 41.

¹⁴ Ibidem, s. 42.

wprowadzamy kilka niewiadomych, takich jak: teoria lektury (doświadczenie lektury, strategie lekturowe) i teoria genderu (relacje pomiędzy *sex* i *gender*), kategorie podmiotu lektury i podmiotu doświadczenia, doświadczenia lekturowego i doświadczenia bycia kobietą, wreszcie podmiotu lektury i jej przedmiotu, w końcu teorii tekstualności? Impulsy płynące z teorii literackich w krytyce feministycznej muszą uzgadniać się w procesie dominacji albo negocjacji z impulsami płynącymi z zewnątrz, których symptomami są nie tylko feministyczne teorie genderu, ale też feministyczne koncepcje socjologiczne, psychologiczne i psychoanalityczne. Mam tu na myśli fazy akcentowania w owych feministycznych koncepcjach albo opresji kobiet, represji kobiecej seksualności, albo problematyki wrogości pomiędzy kobietami, marginalizacji, inności.

Powróćmy do J. Cullera i do wypunktowanych przez niego w krytycznej refleksji feministycznej „trzech momentów” artykulacji doświadczenia. Streszczając jego wywód, mam przekonanie, że szkicuję tło dla rozbudowanych nieco dalej rozważań. Jednocześnie mam świadomość, że diagnozy zapisane w rozdziale *Reading as a Woman* zaowocowały rozlicznymi odwołaniami, nawiązaniem, korektami, a nawet ukrytymi bardziej lub mniej polemikami w krytyce feministycznej. I w toku mojego wykładu postaram się część z nich przywołać.

1.1.1. Krytyka oparta na ciągłości doświadczenia „Pierwszy moment”

Pierwsza faza charakteryzuje się rozpoznaniem, że istnieją dwa różniące się od siebie, a oznakowane przez płeć doświadczenia lektury, które odwzorowują odrębności pomiędzy doświadczeniem wynikającym z męskiej i kobiecej kondycji. Zasadniczą dla tej fazy okazała się antologia *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*¹⁵. Już sam tytuł ustanawiał podstawę i punkt wyjścia prezentowanej w niej interpretacyjnej i lekturowej strategii. Akcentując wagę zebranych w niej tekstów, J. Culler zaznacza pozytywny aspekt jej projektu, który „kładzie nacisk na ciągłość między doświadczeniem bycia kobietą i doświadczeniem lektury kobiecej”¹⁶. Ów pozytywny projekt lokował się w szerszym kontekście istniejących już wówczas rozpoznań „nieciągłości”, a zatem nieadekwatności relacji pomiędzy „przeżytymi doświadczeniami” a doświadczeniami lekturowymi.

¹⁵ *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Eds. L. EDWARDS, A. DIAMOND. Amherst, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 1977.

¹⁶ *Ibidem*, s. 44.

Redaktorki antologii Arlyn Diamond i Lee Edwards zapisują znamienne obserwacje, że autorki pomieszczonych w niej esejów „widzą sztukę jako wytwór szczególnego kulturowego środowiska, czasami wcielający najgłębiej zakorzenione społeczne przeświadczenia, czasami kwestionujący te wartości, czasami ukrywający własną ambiwalentną postawę artysty wobec nich, ale nigdy niepozbawiony zaangażowania w zawołania czasu lub ładu społecznego”¹⁷. Na symbiotyczny związek autorek ze społecznymi uwarunkowaniami, który nadaje im swoistą funkcję sejsmografów swoich czasów, nakłada się perspektywizm kobiecego punktu widzenia i kobiecej wrażliwości, akcentowany w wypowiedzi autorki jednego z artykułów – Marianny Adams: „[...] nasze wglądy w literaturę [*literary insights*] i percepcje pochodzą, przynajmniej częściowo, z naszej wrażliwości na niuanse naszego życia i z obserwacji życia innych ludzi”¹⁸.

Za ilustracyjny dla tej antologii uznaje J. Culler esej Down Lander: *Eve among The Indians* [Ewa wśród Indian]. Są w nim bowiem zapisane zasadnicze składniki pojmowania doświadczenia charakteryzującego „pierwszy moment” krytyki feministycznej. Down Lander odwołuje się do doświadczenia literackiego i do doświadczenia swojego życia, któremu nadaje rangę pierwszeństwa i prawo do korekcji tego pierwszego. Doświadczenie wywiedzione z życia traktowane jest jako bezpośrednio dane, uprzednie, empiryczne. A jego autorytet utwierdza swoją prawomocność przez identyfikację ze wspólnotą doświadczeń innych kobiet. Odwołując się do autorytetu doświadczenia, Lander obnaża i demaskuje powszechnie akceptowany literacki stereotyp, mówiący o tym, że kobiety odrzucają wartości prymitywne i że z trudem znoszą przestrzenie pozbawione atrybutów cywilizacji. Lander, bogata w osobiste doświadczenia „dzikości”, które zdobyła w czasie pobytu na pustyni, odczytuje ów stereotyp jako męski „mit pogranicza”, mit wykreowany po to, „aby uczynić z pogranicza ucieczkę od wszystkiego, co dla nich reprezentują kobiety. Ucieczkę od wyrzeczenia w jakiś raj męskiego braterstwa, gdzie seksualność może być jakąś agresywną, zakazaną wymianą z niebiałymi kobietami. Tutaj doświadczenie kobiet dostarcza sposobności, by wyeksponować ów topos literacki jako pewną samowystarczającą męską perspektywę widzenia perspektywy kobiecej”¹⁹.

¹⁷ Ibidem, s. IX.

¹⁸ M. ADAMS: „Jane Eyre”: *Woman's Estate*. In: *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism...*, s. 140.

¹⁹ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 45.

1.1.1.1. Krytyka „tematyczna” w opinii K.K. Ruthvena

W „pierwszym momencie” krytyka oparta na ciągłości doświadczenia „pracuje” przede wszystkim na tekstach androcentrycznych. Simone de Beauvoir, Kate Millett, Judith Fetterley skupiają swoją uwagę głównie na obrazach kobiet, co zbliża je do krytyki tematycznej.

W książce *Feminist Literary Studies...* K.K. Ruthven poświęca sporo uwagi temu wariantowi krytyki feministycznej, który utożsamia on właśnie z krytyką tematyczną. Wedle badacza, źródeł feministycznej krytyki tematycznej nie należy jednak szukać w badaniach literackich. Inicjatywa badań obrazów kobiet – jako wyeksponowanego tematu – wyszła od sztuk wizualnych i mediów.

Jedna z najwcześniejszych form krytyki feministycznej ogniskowała się zgodnie na tym, co nazywano „obrazami kobiet”. Było tak częściowo dlatego, że akademicki feminizm pojmowano z początku jako pewien rodzaj socjologii, w którym teksty literackie mogły być użyte jako dowód i przekopywane w celu ukazania, w jakiego rodzaju modelowe role wyposażają one kobiety. Było tak również dlatego, że „tematyka” (badanie tematów literatury) zajmowała tak wysokie miejsce w studiach anglistycznych, iż ujęcie tematyczne pisanie kobiecego nie przedstawiało żadnych problemów metodologicznych, chociaż istniał duży opór wobec włączenia „literatury kobiecej” do podręczników akademickich (s. 70)²⁰.

Z krytyką tematyczną sprzymierza się także krytyka mitograficzna, za-domowiona w akademiach, zarówno w wersji Frye’a, jak i Junga. O ile jednak krytycy literaccy – reprezentanci badań mitograficznych – zadawali pytania, „czy figury symboliczne pojawiające się w literaturze są uniwersalnymi »archetypami«, czy też specyficznymi dla danej kultury »fenotypami«, o tyle Mary Ellmann opublikowała pokaźny esej *Thinking About Women* (New York 1968) o »Kobiecych stereotypach«, zachęcający liczne badaczki do składania szczegółowych sprawozdań o przedstawianiu kobiet przez wielu dobrze znanych autorów w oczekiwaniu, że przekształcą szkieletową mapę Ellmann w zbrojny podbój całego pola” (s. 70).

Z jednej strony owa krytyka demaskuje opresywną naturę stereotypowych przedstawień, z drugiej zaś, porównując to, jak były przedstawiane kobiety, z tym, jak powinny być przedstawiane, krytyka ma nadzieję, że wytworzy u kobiet samoświadomość. Z widocznym zadowoleniem stwierdza Ruthven, że zdobywana przez uczestniczki studiów kobiecych świadomość wprowadza je w depresję i w życiowe zawirowania. Autor *Feminist Literary Studies...* traktuje z wyraźnym dystansem omawianą fazę krytyki

²⁰ K.K. RUTHVEN: *Feminist Literary Studies: An Introduction...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

feministycznej. Balansuje pomiędzy jej negacją a próbą wskazania na jakieś jej pozytywne osiągnięcia. Wyraźnie dystansuje się wobec ideologizacji, upolityczniania tego, co do tej pory w badaniach literackich miało status neutralnych narzędzi badawczych. Powtarzalność demaskatorskich gestów ujawniających opresję w stosunku do zmarginalizowanych kobiet buduje odwrócony stereotyp i wiedzie do niezamierzonego przez krytyczki efektu – stabilizującego zapisane w nich opresyjne role. Ten typ krytyki wyczerpuje swoje poznawcze możliwości także dlatego, że grzeszy normatywizmem:

„Dzieło literackie powinno dostarczyć modelowych ról”, upiera się Chery Register, „utrwaląc pozytywny sens tożsamości kobiecej, portretując »samorealizujące się kobiety, o tożsamości niezależnej od mężczyzn«” (s. 73).

Nina Auerbach i jej *Woman and the Demon* (1982) zyskała sobie, jako jedna z niewielu badaczek tego etapu, pozytywną ocenę Ruthvena. Swoją książką naruszyła bowiem dominujące typy przedstawień. „Anioł domowy” – owa modelowa wiktoriańska kobiecość – zostaje dopełniony przez kobietę demona, co oznacza, że literatura (pisana zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety) jest znacznie bogatsza niż wyobrażenia ortodoksyjnych badaczek. Książka Auerbach prowadzi do konkluzji, że „jednym ze sposobów, który mógłby odnowić krytykę obrazów kobiet, byłoby dekonstruowanie przesłanek, na których pierwotnie się opierała i wychwytywanie tego, co pozostaje wykluczone, wraz z postępem rzekomo dominujących typów reprezentacji” (s. 75–76). Ruthven nie zgadza się z interpretacjami, które w owych demonicznych obrazach skłonne są dostrzegać „stłumioną, feministyczną alternatywę dla aniołów patriarchy”, albowiem – jak podpowiada sama Auerbach – „owe burzycielskie [subversive] paradygmaty są tylko okazjonalnie feministyczne” (s. 75). Wśród zastrzeżeń z dziedziny psychologii i pedagogiki (badanie obrazów kobiet traumatyzuje studentki) oraz z perspektywy teorii i interpretacji literackiej (brak szczególnych poznawczych efektów) pojawia się zarzut wart odnotowania, albowiem nie jest na pewno bezzasadny i, niestety, dotyczy on też współczesnych prac dotyczących tematu kobiet, obrazów kobiet w literaturze.

Znacznie istotniejsze jest zastrzeżenie semiotyczne, że ujęcie obrazów kobiet traktuje „kobietę” jako z góry daną istotę, której niezmienna esencja, „wieczna kobiecość”, jest przedstawiana (albo częściej mylnie przedstawiana) w różnych tekstach, w różnych czasach. Pogląd semiotyczny polega na tym, że „kobieta” nigdy nie jest dana w tym sensie, lecz że jest zawsze produktem pewnej konstrukcji ideologicznej. I dlatego nowsze prace z tego obszaru wolą mówić o „reprezentacji” jako o procesie raczej

niż o „obrazach” jako produktach. Co więcej, produkowanie „kobiety” w dyskursie nie jest ograniczone tylko do tych dyskursów, w których kobiety są odrębnym podmiotem, ale, przeciwnie, przebiega przez wiele innych dyskursów – medyczny, prawny, biologiczny, psychoanalityczny i tak dalej – z takim rezultatem, że owa „kobieta” jest swego rodzaju „intertekstem” wpisanym w te różne dyskursy. Właściwe studium „kobiety” jest, w konsekwencji, przedsięwzięciem transdyscyplinarnym, a na pewno nie czymś, o czym wszystko mieliby z założenia wiedzieć krytycy literaccy, zanim skierują się ku tekstom, które ogłaszają się jako jej przedstawienie (s. 74–75).

Notacja tego, co wydaje się dzisiaj oczywiste, nie zmienia wagi tych zastrzeżeń.

I chociaż Ruthven wolałby, aby krytyka, w tym także krytyka feministyczna, odpowiedziała na pytanie: „czemu te, a nie inne rzeczy osiągają status konwencjonalny?”, to przecież dobrodusznie godzi się na „upolityczniające” – jak je nazywa – pytanie feministycznej krytyki: „czym interesom służą owe konwencje?” (s. 76). Przywołana przez niego Marcia R. Lieberman wyjaśnia, że konwencja literacka nie jest nigdy miejscem „czystego” oddziaływania seksizmu na literaturę, lecz jego „najsztubtelniejszym, rozpowszechnionym poziomem” (s. 76)²¹. Z rzetelnością relacjonując „politykę seksualną” wyczytywaną przez krytyczki feministyczne ze struktur fabularnych finalizujących romans małżeństwem, czy z petrarkowskiej konwencji nieodwzajemnionej miłości, miłości romantycznej (Shulamith Firestone), czy wreszcie z wpisanych w nie tematów małżeństwa i macierzyństwa (Karen Rowe), autor *Feminist Literary Studies...* zastrzega przecież, że głoszone przez krytyczki hasło, aby odmitologizować literaturę i kulturę, przesłania faktyczny proces ich remitologizacji: zastąpienia jednych mitów przez inne, obcych przez swoje, niepożądanych przez pożądane. Można, jak twierdzi Ruthven, w zamknięciu fabuły małżeństwem postrzegać neutralny chwyt, ekonomiczny sposób „rozwiązania luźnych zamknięć fabularnych” (s. 76), ale można także, jak to czyni krytyka feministyczna, czytać je jako wyraz podporządkowania kobiet męskiej kontroli, patriarchalnej kontroli ich seksualności i ich zdolności reprodukcyjnych. Jean E. Kennard²², badając konwencję powieściową „dwóch rywali”, dochodzi do konkluzji, że konwencja literacka potwierdza jedynie to, co już wcześniej zostało wpisane w nasze praktyki kulturowe, a jej celem jest stworzyć złudzenie, że naśladuje życie. Co więcej, polityka seksualna uzasadniająca tę konwencję polega na tym, że o ile postaci męskie zwykle stają przed

²¹ M.R. LIEBERMAN: *Sexism and the Double Standard in Literature*. In: *Images of Women in Fiction*. Ed. S. KOPPELMAN-CORNILLON. Ohio, Bowling Green Popular Press, 1972.

²² J.E. KENNARD: *Victims of Convention*. Hamden, Connecticut, Archon Books, 1978.

wyborem życia w cnocie lub w występku, o tyle postaci kobiece nie wybierają stylu życia, lecz męża. Chodzi zawsze o to, aby „rozpoznać pana prawdziwego”. W ten sposób zamaskowana zostaje kwestia: „po co w ogóle wychodzić za mąż?”

Ten etap krytyki feministycznej obfitował także w polemiki wokół pornografii, baśni i ich znaczenia w edukacji – przede wszystkim – dziewczynynek.

Z prezentowanych przez Ruthvena wątków wynika, że w owych początkach krytyki feministycznej pojawił się zarys problemów, które będą ciągle obecne w jej późniejszej refleksji. Dlatego też, nie polemizując z Ruthvenem, skłaniam się jednak do tego, aby ślepo nie przeceniać tych pionierskich prac, które budowały początki feministycznej krytyki literackiej (wiele jego kąśliwych uwag ma swoje uzasadnienie), ale też i do tego, aby ich nie lekceważyć. Autorki budowały je w pewnym teoretycznym kontekście (krytyki tematycznej i mitograficznej), na co wskazuje Ruthven, i nie trudno spostrzec, że potencjał intelektualny tych badań wyczerpał się, podobnie jak potencjał badań tematów i topiki, badań obojętnych przecież na genderowe nacechowanie swych obiektów.

Trudno powiedzieć, na ile diagnozy i opinie zawarte w jego książce (nie ma ona zbyt bogatej recepcji wśród badaczek feministycznych) wpłynęły na późniejsze oceny tej fazy krytyki feministycznej, a jaki był udział w obniżaniu jej wartości przedstawicielek – głównie – ginokrytyki. Odcięcie się tej ostatniej od badaczek androtekstów, choć było uzasadnione budowaniem nowej koncepcji, świadczy niewątpliwie także o tym, że ginokrytyka miała przekonanie, że po niej w krytyce feministycznej może nastąpić już tylko potop.

Dopiero Naomi Schor, wiele lat później i w innym teoretycznym otoczeniu, po strukturalizmie, w czasach dekonstrukcji, formułuje nową wersję feministycznej krytyki tematycznej, nazwaną przez nią *t e m a t y k ą*. Jej zainteresowanie koncentruje się nie tyle na przedstawieniu kobiety, ile na uchwyceniu relacji pomiędzy kobietą a przedstawieniem. I o ile feministyczna krytyka tematyczna wskazywała na trwałość przedstawień, które wyobrażały represję kobiecego pożądania w patriarchalnym społeczeństwie (głównie chodzi o powieść XIX wieku), o tyle zamiarem Schor jest wskazać na „strategie reprezentacji, jakie rozwijały się w celu zawarcia w sobie kobiecego libido [*to contain female libido*]”²³. Co więcej, prowadzona przez nią lektura XIX-wiecznych powieści pokazuje, że „związanie energii kobiecej jest jednym, jeśli nie jedynym, z warunków umożliwiających rozwijanie »tekstu klasycznego«”²⁴. Innymi słowy – tekstu realistycznego.

²³ N. SCHOR: *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*. New York, Columbia University Press, 1985, s. XI.

²⁴ Ibidem.

Ta nowa krytyka tematyczna – pisze Schor – nie jest wszak jakąś nostalgiczną praktyką tekstową, jakąś krytyką „retro”, jakąś regresją do stylów (lektury) z lat 50. XX wieku. Tak jak hiperrealizm w malarstwie jest powrotem do sztuki figuratywnej, która przeszła przez sito minimalistyczne, neotematyzm jest tematyzmem przefiltrowanym przez fazę krytyki strukturalistycznej. Ktoś mógłby nawet dowodzić, że pewien strukturalizm, konkretnie strukturalizm semantyczny, nie był faktycznie niczym innym, jak tylko odzyskaniem tematyizmu, jakimś strukturalistycznym neotematyzmem. [...] Chodzi raczej o otwarcie poszukiwań na pewien ciąg, który wiąże tematykę, semantykę strukturalną i nawet „post-strukturalizm”. Samo to podjęcie, sama ta założona *implicite* waloryzacja ciągłości, jest właśnie czymś, co dla nas charakteryzuje tematykę i jest jej cechą dystynktywną: terminem „tematyka” opatrzę wszelkie praktyki tekstowe cierpiące na coś, co można by, sposobem Bachelarda, nazwać kompleksem Ariadny, wszelkie lektury trzymające się nici Ariadny („*fil conducteur*”), czy miałyby to być „łańcuchy synonimów” Barthes’a, czy „łańcuch suplementów” Derridy, czy „serie” Deleuze’a. Horyzontalna, wertykalna lub idąca po przekątnej nić Ariadny nawiedza teksty Barthes’a, Derridy i Deleuze’a nie w postaci typowo strukturalistycznej – czyli metajęzykowej – izotopii Greimasa, ale w jakiejś postaci poetyckiej: ta nić („*fil*”) stała się jakąś rozwiniętą metaforą²⁵.

W miejsce tekstu i jego struktur pojawiają się metafory tekstu jako tkanki, organizmu, sieci. Krytyk jest na zewnątrz, ale i wewnątrz tekstu-tkanki, jego ręka wyciągająca nić likwiduje dystans, wchodzi do wnętrza tekstu, ale nie trzyma tekstu w ręce.

1.1.1.2. Czytać jako kobieta

Doświadczenie kobiet dostarcza sposobności do obnażania i demaskowania patriarchalnych mitów i kryjącej się za nimi „polityki seksualnej”. Pytanie, które staje w centrum lektur feministycznych prowadzonych z perspektywy kobiecego doświadczenia, dotyczy miejsca czytelniczki, gdy zmuszona jest obcować z męską wizją świata zapisaną w męskich tekstach. Z kim identyfikuje się ona w procesie lektury i z kim powinna się identyfikować? Czy z bohaterami opowiadanych historii, czy z ich heroinami? I jakie są konsekwencje owych identyfikacji? Po książce Kate Millett *Sexual Politics* (1970) stało się jasne, że żądanie i projekt krytyki feministycznej, aby kobiety czytały z perspektywy kobiecego doświadczenia, ma swoją głęboką zasadność dlatego, że do tej pory kobiety nie czytały jako kobiety, ale... jako mężczyźni. Recenzja Carolyn Heilbrun publikacji Kate Millett wskazuje, na czym polegało nowatorstwo jej lektury:

²⁵ Ibidem, s. 3–4.

Co muszę powiedzieć o samej *Sexual Politics*? Millett podjęła się zadania, które wydaje mi się szczególnie warte zachodu: rozważenia zdarzeń albo literatury z jakiegoś nieoczekiwanego, a nawet zaskakującego punktu widzenia. Millett nigdy nie sugeruje, że jej analiza każdego z omawianych przez nią dzieł jest wystarczająca. Jej celem jest wyrwanie czytelnika z tego punktu obserwacyjnego, który zajmował on tak długo, i zmuszenie go, aby spojrzeć na życie i literaturę pod nowym kątem. Jej słowo nie zostaje uznane za ostatnie słowo o którymkolwiek pisarzu, ale jest słowem całkowicie nowym, wcześniej rzadko słyszonym i dziwnym. Po raz pierwszy zaproponowano nam, abyśmy spojrzeli na literaturę jako kobiety; my, mężczyźni, kobiety i doktoranci, czytaliśmy ją zawsze jako mężczyźni²⁶.

Wypowiedź C. Heilbrun prowadzi do wniosku, że niekoniecznie będąc kobietą, trzeba czytać jako kobieta. Dlaczego kobiety nie czytają – nie umieją czytać – jako kobiety? Odpowiedzi sięgały do szerokiego spektrum nauk humanistycznych: polityczne postępowe pisarstwo – wskazuje J. Culler – sugeruje pewną analogię. Jeśli kobiety nie czytają jako kobiety, to dzieje się tak dlatego, że zostały wyalienowane ze swojego kobiecego doświadczenia. Zachodzi zatem sytuacja analogiczna do przypadku opresjonowanych grup społecznych, które tracąc kontakt z własnymi doświadczeniami, identyfikują się ze swoim opresorem. Celem walki politycznej jest przywrócenie danej grupie poczucia jej odrębnego interesu i własnego doświadczenia. Celem zatem krytyki feministycznej, na zasadzie lustrzanego odbicia, winno być odzyskanie przez kobiety – i kobiety czytelniczki – dostępu do własnych doświadczeń.

Ów „pierwszy moment” krytyki feministycznej charakteryzuje przecież impas uniemożliwiający zbudowanie teorii kobiecego czytania. Z owego impasu nie wyprowadza go – zdaniem J. Cullera – pytanie postawione przez Shoshanę Felman:

Czy wystarczy *być* kobietą, aby *mówić* jako kobieta? Czy „mówienie jako kobieta” jest faktem określonym przez warunki biologiczne, czy przez jakąś strategiczną, teoretyczną pozycję, przez anatomię czy przez kulturę²⁷?

Pytanie o to, czy podmiot doświadczenia rozumiany jest w kategoriach biologii i anatomii (*sex*), czy w kategoriach płci kulturowej (*gender*), okazuje

²⁶ C. HEILBRUN: *Millett's Sexual Politics: A Year Later*. „Aphra” 1971, no. 2 (Summer), s. 39.

²⁷ S. FELMAN: *Women and Madness: The Critical Phallacy* (Balzac, „Adieu”). In: EADEM: *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1993, s. 24. Pierwodruk: „Diacritics” 1975, nr 4 (5: Winter).

się retoryczne, skoro trzyma w gotowości odpowiedź wybierającą drugą opcję. Jednakże odwołanie się do *gender* nie stanowi wystarczającego ruchu w kierunku zbudowania stanowiska teoretycznego, albowiem praktyka teoretyzowania krytyki feministycznej wskazuje na bezustanne odwoływanie się do autorytetu doświadczenia wynikającego z kondycji bycia kobietą, a owa kondycja sprowadzana jest do określonej seksualnej tożsamości (pojmowanej esencjalnie, istotowo).

Propozycja – pisze J. Culler – aby kobiety czytały jako kobiety, to faktycznie żądanie podwójne albo podzielone. Odwołuje się ono do kondycji bycia kobietą, jakby ona była dana, i równocześnie przynagla, aby ową kondycję stworzyć albo osiągnąć. Czytanie jako kobieta nie jest po prostu, jak można by wnioskować na podstawie owej dysjunkcji u Felman, jakimś teoretycznym stanowiskiem dlatego, że odwołuje się do pewnej seksualnej tożsamości, określanej jako istotowa i uprzywilejowuje doświadczenia skojarzone z tą tożsamością²⁸.

Sprowadzając rzecz do uproszczonej formuły, można by powiedzieć, że kobiece czytanie broniłoby się jako kobiece, czyli różne od męskiego, przez uaktywnienie argumentu przeżytego kobiecego doświadczenia. Czyli nawet wówczas, gdyby założyć, że podmiot kobiecego czytania traktowany byłby w kategoriach *gender*, to podmiot, którego doświadczenie stanowiłoby ostateczny autorytet, uprawomocniający owo czytanie, traktowany byłby w kategoriach *sex*, w kategoriach esencjalistycznych (uznających istnienie swoiście kobiecych doświadczeń, odmiennych od męskich i swoistego sposobu postrzegania i interpretowania świata, których źródłem byłaby kobieca „natura” bądź ciało).

1.1.2. Krytyka w „drugim momencie”: „hipoteza czytelniczki kobiecej”

Pisanie/czytanie kobiece konstituowałoby swoją odrębność od pisania/czytania męskiego, odwołując się do r ó ż n i c y (także różnicy swoistych dla obu płci doświadczeń);

ale – mówi J. Culler – staje przed nami pytanie: czym jest owa różnica? Ona nigdy nie jest dana jako taka, ale musi zostać wytworzona. R ó ż n i c a jest wytwarzana przez różnicowanie. Pomimo decydującego i koniecznego odwołania do autorytetu doświadczenia kobiet i doświadczenia czytelniczki, krytyka feministyczna faktycznie doty-

²⁸ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 49.

czy, jak to wymownie wykląda Elaine Showalter, „sposobu, w jaki owa hipoteza [podkr. Cullera] czytelniczki kobiecej zmienia nasze podejście do danego tekstu, budząc nas na znaczenie jego seksualnych kodów”²⁹ (podkr. – K.K.).

Wraz z „hipotezą czytelniczki kobiecej” nie znika problem podwojonego doświadczenia. Jednakże, jak zaznacza Culler, krytyczki obcujące głównie z tekstami męskimi, stwierdzając, co prawda, fakt posiadania pewnego, jakiegoś danego doświadczenia czytelniczki, akcentują wagę jego transformacji w procesie lektury. Owo nowe doświadczenie, wytwarzane z pewnym opóźnieniem, uczestniczyłoby w kreowaniu nowych – własnych strategii lekturowych. Z książki Kate Millett i zapisanej w niej diagnozy, że kobiety nie czytają jako kobiety, feministyczne badaczki wyprowadzają wniosek, który staje się dla krytyki feministycznej tej fazy swoistą misją, że kobiety trzeba nauczyć czytać. Trzeba bowiem, aby zaczęły czytać jako kobiety. Tym bardziej, że instrumentarium lekturowe przez nie posiadane jest instrumentarium męskim. Wyedukowane na męskim kanonie, składającym się z tekstów androcentrycznych (do lat 60. w amerykańskim kanonie znajdował się tylko jeden tekst napisany przez kobietę: *Chata Wujka Toma*), dysponują także tylko sygnowanymi przez męskich twórców strategiami lekturowymi (Annette Kolodny). Te zaś, o czym była już wcześniej mowa, doświadczane są jako wykluczające ich punkty widzenia i ich sposoby nadawania znaczeń w literaturze i świecie.

„Drugi moment” charakteryzuje nie tylko diagnoza wykluczenia kobiet z lektury. Badaczki zadają pytanie, które otwiera poważniejszy problem, dotyczący zarówno kobiecego czytania, jak i kondycji wspólnoty czytających kobiet. Pytają o to, jakie konsekwencje wynikają dla kobiet z faktu, że nie czytają jako kobiety. Inaczej: co „robią im” męskie teksty? Jak na nie działają? Jaka czytelniczkę produkują? Na te pytania odpowiada Judith Fetterley w książce *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (1978). Fetterley obserwuje ustrukturalizację fabuł męskich tekstów i ze sposobu ich organizacji wyprowadza wniosek, że skłaniają one czytelniczki do identyfikowania się z bohaterami, nawet wbrew oczywistym ich własnym, kobiecym interesom. Tym samym bezwiednie stają się uczestniczkami męskiego doświadczenia, które z założenia wyklucza je jako kobiety i ustawia je jako swego wroga, delegując na pozycję innego. Stąd projekt czytelniczki, która stawia opór owym implikowanym przez tekst przymusom i przeciwstawia się zaprogramowanej przez niego „maskulinizacji” (*immascultation*) kobiecego umysłu. Chodzi o to, aby „rozpocząć proces eg-

²⁹ Ibidem, s. 50 (cytat: E. SHOWALTER: *Towards a Feminist Poetics*. In: *Women Writing and Writing about Women*. Ed. M. JACOBUS. London–New York, Croom Helm, 1979, s. 25).

zorczyzmowania męskiego umysłu – pisze Fetterley – który został nam implantowany³⁰.

J. Culler znajduje tezy potwierdzające analizy Fetterley w badaniach feministycznej psycholożki Doroty Dinnerstein. W książce *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise* (1976)³¹ Dinnerstein wskazuje na wadliwość powszechnie akceptowanego przez społeczeństwo systemu wychowawczego. Chodzi o to, że główna rola została wyznaczona w owym systemie – matce. Matka zaczęła uosabiać z jednej strony wszelkie „źródło dobra”, z drugiej zaś – źródło lęków i niepokojów, także frustracji dziecka, głównie ze względu na zależność, jaką ów bliski związek matki i dziecka wytwarzał. To właśnie owa negatywnie odczuwana przez dziecko (niezależnie od jego płci) zależność od matki skutkuje resentymentem i tendencjami kompensacyjnymi,

aby się identyfikować z postaciami męskimi, które się postrzega jako wyróżnione i niezależne. [...] Tym, co feministki ignorują albo odrzucają na swoją zgubę – ostrzega Dinnerstein – „jest podzielenie przez kobiety antykobiecych uczuć mężczyzn – zwykle w postaci umiarkowanej, ale mimo to głęboko”³².

W „drugim momencie” krytyki jest formułowany apel do kobiet, równocześnie ze strony teorii lektury, jak i diagnozy psychologicznej, aby przestały współdziałać z dyskursami, które czynią z nich kozły ofiarne. Jednakże, zdaniem Cullera, trudno byłoby wskazać jakiś projekt stanowiący sygnaturę kobiecej strategii lektury w tej fazie. A jeśli taki projekt się wyłania, to konstytuuje się on w ścisłym związku ze strategiami męskimi.

Choć trudno wypracować w pozytywnych, niezależnych kategoriach to, co mogłoby oznaczać czytanie jako kobieta, można lojalnie zaproponować definicję opartą na czystej różnicy – pisze Culler – która byłaby oparta na czystej różnicy: czytać jako kobieta to unikać czytania jako mężczyzna, to identyfikować specyficzne formy obrony i deformacje lektur męskich i wprowadzić korekty.

W tym świetle krytyka feministyczna jest tym, co Mary Ellmann w swym dowcipnym i erudycyjnym *Thinking About Women* nazywa „krytyką falliczną”³³ (podkr. – K.K.).

³⁰ J. FETTERLEY: *The Resisting Reader...*, s. XXII.

³¹ D. DINNERSTEIN: *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, Harper & Row, 1976.

³² J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 53 (cytat: D. DINNERSTEIN: *The Mermaid and the Minotaur...*, s. 90).

³³ Ibidem, s. 55.

Dopiero postulat czytelniczki autorstwa E. Showalter umożliwia przekroczenie ograniczeń „krytyki fallicznej” (krytyki, warto przypomnieć, głównie pracującej na literaturze androcentrycznej). Za ilustracyjną dla nowej lekturowej strategii uznaje Culler interpretację *Chaty Wuja Toma* przeprowadzoną przez Jane Tompkins. Tompkins nie odwołuje się w swym eseju do doświadczenia, ale proponuje lekturę, która przemieszcza i w jakimś sensie marginalizuje dotychczasowe męskie odczytania, zarazem demaskując „maski prawdy, pod jakimi fallocentryzm ukrywa swe fikcje” (Peggy Kamuf). Tompkins poddaje wnikliwej analizie retorykę powieści i ukazuje jej dominantę – parafrazy, aluzje, kryptocytaty wyjęte z tekstu Biblii. Tym samym „powiastka dla dzieci”, „popularna powieść domowa” – a takie były klasyfikacje gatunkowe powieści – staje się w jej lekturze opowieścią, która przepisuje biblijny wątek ukrzyżowania na konflikt związany z niewolnictwem, zarazem konstruuje społeczną utopię, wizję nowego społeczeństwa. Owa utopia jest próbą „przeorganizowania kultury z kobiecego punktu widzenia”.

Zadanie na tym poziomie – konkluduje Culler – nie polega na ustanowieniu jakiegoś czytania kobiecego, które byłoby analogią do czytania męskiego, ale raczej na wytworzeniu, przez spór i przez próbę uchwycenia dowodu w tekście, pewnej perspektywy rozumienia, pewnego współzawodniczącego odczytania. Konkluzje osiągnięte w tego rodzaju krytyce feministycznej nie są specyficzne dla kobiet w takim sensie, że można z nimi współodczuwać, można je rozumieć i się z nimi zgadzać tylko wtedy, gdy miało się pewne doświadczenia, które należą do kobiet. Przeciwnie, te lektury demonstrują ograniczenia męskich interpretacji krytycznych w kategoriach możliwych do zaakceptowania przez męskich krytyków i poszukują, jak wszystkie ambitne akty krytyczne, pewnego powszechnego rozumienia – rozumienia, które jest feministyczne, bo stanowi krytykę męskiego szowinizmu.

W tym drugim momencie krytyki feministycznej istnieje pewne odwołanie do potencjalnego doświadczenia czytelniczki kobiety (które mogłoby uniknąć ograniczeń lektur męskich), a następnie próba umożliwienia takiego doświadczenia przez rozwijanie pytań i perspektyw, które umożliwiłyby kobiecie, aby czytała jako kobieta – czyli nie „jak mężczyzna”³⁴ (podkr. – K.K.).

Wydaje się, że w przywołanym passusie Culler akcentuje taką praktykę czytania, która bardziej koncentruje się na „feministycznym rozumieniu” tekstu niż na wypracowaniu swoistego kobiecego czytania – mowa jest przecież o stwarzaniu warunków umożliwiających kobiecą lekturę, nie zaś o definiowaniu, na czym taka lektura miałaby polegać. Feministyczność ta-

³⁴ Ibidem, s. 56.

kiego czytania niewątpliwie oddała bezpośrednie dywagacje ukierunkowane na jego kobiecy aspekt. Co więcej, ta feministyczność – dopowiadam poza Cullerem – otwiera miejsce na praktykowanie podobnej lektury także przez mężczyzn, zakładając, że feministyczna wrażliwość (wiedza) dostępna jest zarówno kobietom, jak i mężczyznom. A taka wykładnia byłaby do przyjęcia dla badaczek, które nie przystają ani na koncepcje dekonstrukcji, ani na psychoanalityczną sugestię biseksualności podmiotu czytania, promują natomiast esencjalistyczne stanowisko, chociaż skrywane za powoływaniem się na *gender*. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że feministyczne rozumienie tekstu nie będzie oznaczać tożsamości z kobiecym czytaniem. Bronić odrębności tych dwóch postaw krytycznych będzie Elaine Showalter. I będę o tym mówić nieco dalej przy okazji eseju Mary Jacobus.

1.1.3. „Trzeci moment” – „zasłonięty apel do doświadczenia” (prezentacja lektury *Żegnaj* Balzaka przez Shoshanę Felman)

W „drugim momencie” chodziło o wytworzenie warunków, które umożliwiłyby kobiecie nabycie nowego doświadczenia czytania. Owo nowe doświadczenie czytania mogłoby być zasadniczym moderatorem jej czytania jako kobiety.

W trzecim trybie ten apel do doświadczenia – reasumuje Culler – jest zasłonięty, ale wciąż jest, jako odniesienie raczej do macierzyńskich niż ojcowskich relacji lub do sytuacji kobiety i doświadczenia marginalności, z którego może wyrosnąć jakiś odmienny tryb czytania. Ów apel do doświadczenia czytelniczki jest dźwignią dla przemieszczenia lub odtworzenia systemów pojęć lub procedur męskiej krytyki, lecz „doświadczenie” zawsze ma ten podzielony, zdublowany charakter: zawsze już miało miejsce i jest wciąż jeszcze do wytworzenia – jako pewien niezbędny punkt odniesienia, choć nigdy po prostu nie dany³⁵ (podkr. – K.K.).

W „trzecim momencie” wyraźnie zaznacza swoje wpływy myślenie dekonstrukcyjne. Stąd też tropi się głównie przejawy fallogocentryzmu w krytyce, jego orientację na autorytet, na jedność znaczenia i pewność źródła. Bada się je, poddaje krytycznemu oglądowi i pyta, na ile zastosowane pojęcia wspierają bądź burzą męski autorytet. J. Culler zbiera wyznaczniki „literackiej krytyki kultury patriarchalnej” i wśród nich wymienia: autora, którego rola w tekście sprowadzona zostaje do funkcji ojcow-

³⁵ Ibidem, s. 63.

skich, „progeniturę tekstową” tożsamą z owymi funkcjami, zachowania krytyków, których uwaga skierowana jest na śledzenie „uprawnionych bądź nieuprawnionych” znaczeń. Te ostatnie odczytywane są jako symptom wyzwolenia się spod kontroli autorytetu ojca – autora.

O ile w „drugim momencie” krytyczki rozpoznawały filozoficzne, ideologiczne i teoretyczne założenia męskich strategii lekturowych, o tyle w „trzecim momencie” próbują modyfikować zarówno owe strategie, jak i pojęcia, które je konstytuują i autoryzują.

Wybrana przez Cullera interpretacja noweli Balzaka *Żegnaj (Adieu)* dokonana przez Shoshanę Felman stanowi doskonały przykład realizacji w praktyce przemieszczeń tradycyjnych pojęć i demaskowania ich ograniczeń. Badaczka wyłuskuje z noweli słowa klucze, których dysponentem jest główny, męski bohater. Chodzi o realizm, racjonalizm, jaźń, doświadczenie bohatera, które chce zostać zidentyfikowane jako doświadczenie czytelnika/autora. Deszyfrując wnikliwie męską recepcję noweli Balzaka, Felman zauważa, że istnieje wyjątkowa zgodność pomiędzy dokonywaną przez bohatera „lekturą” postaci kobiecej a lekturą krytyków akademickich (autorów przedmowy i posłowie w popularnej edycji „Folio” u Gallimarda: Pierre’a Gascara i Philippe’a Berthiera). Ci ostatni w naśladowczym geście powtarzają zarówno proces jego rozumowania, jak i uaktywniają tę samą siatkę pojęć. Podlegają także jego „iluzjom”.

Nowela była czytana jako realistyczny opis epizodu z wojen napoleońskich. Shoshana Felman skupia się na jej organizacji fabularnej, zmieniając, zgodnie z jej logiką, akcenty: epizod z wojen napoleońskich w opowiadaniu Balzaka okazuje się tylko epizodem właśnie, istotnym w funkcji motywującej główną scenę i główny konflikt. A w centrum owego konfliktu stoi dwójka bohaterów: Filip, bohater bitwy pod Berezyną, i Stefania, niegdysiejsza jego ukochana, która postradała zmysły, poddawana wielu traumatyzującym doznaniom w drodze odwrotu wojsk spod Berezyny do Francji. Pierwsze przemieszczenie wiąże się z wyprowadzeniem z marginesu kobiety i jej szaleństwa. Z marginesu, który, jak mówi Felman, utworzyli swą „eksplikacją” krytycy: „Ta »eksplikacja« wyklucza zatem dwie rzeczy: szaleństwo i kobietę”³⁶ (owe wykluczenia znalazły się w tytule eseju Felman). Drugie przemieszczenie jest efektem wglądu w grę pojęć, grę uruchomioną w samym opowiadaniu. Spotykając po latach Stefanię, nie chcąc pogodzić się z jej szaleństwem, Filip wymyśla terapię, która miałaby polegać na tym, że, jak sądził, Stefania skonfrontowana po raz wtóry z wydarzeniami, które pozbawiły ją rozumu, wyzdrowieje, rozpozna go i zawoła go po imieniu, jak to rozegrało się w ostatniej scenie ich pożegnania nad Berezyną. Filip przygotowuje doskonałą kopię obozowiska, zapelnia prze-

³⁶ S. FELMAN: *Women and Madness: The Critical Phallacy...*, s. 28.

strzeń wojskiem i wojennym sprzętem, dba o to, „aby kompletną była iluzja”.

Słowem, nie zapomniał o niczym, co mogłoby odtworzyć tę najstraszniejszą ze scen historycznych, i cel swój osiągnął. [...] odtworzył scenerię spod Berezyny [ale] zachował sekret owego spektaklu, o którym ówczesna socjeta paryska rozprawiała jako o szaleństwie³⁷.

I tak jak Filip wierzy w terapeutyczną moc kopii, w moc zaklętą w doskonałości odwzorowania, która wyzwoli Stefanię z szaleństwa i doprowadzi do pożądanego rozpoznania go, tak krytycy, na zasadzie odbicia, ufają, że owa historia jest „rozpoznawalnym przykładem realizmu”³⁸ pod warunkiem, że się z niej wytnie sporo tekstu:

To z założenia obiektywne odczytanie czegoś, co zważ Balzakowskim realizmem, osłania i ukrywa pewien ideologiczny model tekstowych amputacji i cięć, wedle którego jedynie *jedna trzecia* tekstu podsuwana jest uwadze czytelnika. [...] Po linii akademickiej tradycji „wybranych fragmentów”, proponuje on [autor wspomnianej przedmowy], po prostu i „całkiem niewinnie”, pociąć tekst, *wyjąć* rozdział drugi i prawdziwie zmaterializować tę operację ideologicznej ekstyrpacji ze spokojną pedagogiczną szczerością: „drugi rozdział, który można wyizolować z dzieła [...]”³⁹.

Jednakże Balzak w „odtworzoną” z pietyzmem przez Filipa scenerię wpisuje rozwiązanie, które rozbija iluzje bohatera (a zatem i wspomnianych krytyków). Stefania poddana po raz wtóry traumie, rozpoznaje Filipa, woła go jego imieniem, wypowiada, niczym echo, ostatnie zapamiętane przez niego słowo: „żegnaj” i umiera. Finał historii wskazuje – wedle lektury Felman – na podważenie prawomocności takich pojęć, jak realizm czy rzeczywistość, ale także pojęć różnicy i tożsamości, które uruchomiono do kontroli tego, co nieracjonalne, zmysłowe. Filip z determinacją chce uzdrowić Stefanię, bo nie akceptuje jej inności, jej nietożsamości z osobą zapamiętaną przez niego przed laty. Dlatego wykazuje, podobnie jak wspomniani krytycy, „to samo usiłowanie usunięcia różnicy, ten sam nadzór tożsamości, ten sam model panowania, kontroli sensu”⁴⁰.

³⁷ H. BALZAC: *Żegnaj*. W: IDEM: *Nieznane arcydzieło. Gambara, Poszukiwanie absolutu. Przeklęty syn. Żegnaj. Komedia ludzka XXII. Studia filozoficzne (II)*. Przeł. J. ROGOZIŃSKI. Warszawa, Czytelnik, 1964, s. 411.

³⁸ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 62.

³⁹ S. FELMAN: *Women and Madness: The Critical Phallacy...*, s. 28.

⁴⁰ Ibidem, s. 39.

Idąc równolegle z iluzjami Filipa – Culler cytuje wnioski Felman – krytyk realistyczny powtarza w kółko jego alegoryczny akt morderstwa, jego podporządkowanie sobie innego: krytyk też, na swój sposób, *zabija tę kobietę*, zabijając równocześnie problem tekstu i tekst jako problem⁴¹.

Nowela Balzaka – konkluduje Culler – pozwala utożsamić zastosowane pojęcia krytyczne z męskimi strategiami protagonisty i w ten sposób umożliwia pewną feministyczną lekturę, która sytuuje owe pojęcia i opisuje ich ograniczenia⁴².

Ale Culler pozostaje oporny na uwodzicielską lekturę: ani spostrzegawczość, ani maestria pracy analitycznej i interpretacyjnej Shoshany Felman nie wytrąca go z przyjętego punktu obserwacji. Stąd też z jednej strony przyznaje rację badaczce, że zastosowana przez nią strategia lekturowa, wyjmująca z tekstu Balzaka pojęcia tożsame z pojęciami użytowanymi przez krytyków, może być uznana za „feministyczny sposób czytania”, z drugiej zaś stawia zastrzeżenie, które, co warto dodać, powtarza częste zarzuty wobec praktyk odwołujących się do dekonstrukcji: jej lektura może funkcjonować jako „feministyczny sposób czytania”, „ale sposób czytania – pisze Culler – który raczej stawia niż rozwiązuje kwestię, jak obejść lub jak wyjść poza te pojęcia i kategorie męskiej krytyki”⁴³.

Felman odwołuje się do utrwalonych przez psychoanalizę opozycji: uleczalny/nieuleczalny (analiza skończona/nieskończona), samowity/niesamowity, rozpoznawalny/nierozpoznawalny, aby wskazać, jak męska lektura „leczy” nieuleczalny tekst, osławając jego niesamowitość, rozpoznając to, co w nim nierozpoznawalne. I w tym kontekście pada pytanie: „jak *powinniśmy* czytać?”

Jak może jakieś odczytanie prowadzić do czegoś innego niż rozpoznanie, „normalizacja” i „leczenie”? Jak, innymi słowy, może ów projekt krytyczny zostać oderwany od projekcji terapeutycznej⁴⁴?

Pomijając dwuznacznie brzmiącą wskazówkę Felman: „jak *powinniśmy* czytać”, dodałabym uwagę, która stała się już dzisiaj wiedzą powszechną, że tak jak nie można wyjść poza logocentryczne kategorie, zarazem je podważając, tak Felman uaktywnia strategię, która nie tyle omija „performatywną sprzeczność”, ile dokonuje jej przemieszczenia „w obręb dyskursu określającego granice własnej (i nie tylko własnej) prawomocności”⁴⁵. Za-

⁴¹ Ibidem; J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 62.

⁴² J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 62.

⁴³ Ibidem, s. 63.

⁴⁴ S. FELMAN: *Women and Madness: The Critical Phallacy...*, s. 40.

⁴⁵ M.P. Markowski rejestruje kontestacje interpretatorów Derridianńskiej „performatywnej sprzeczności”, „podwójnego uwikłania”. Owa „performatywna sprzeczność” miałaby po-

rzut Cullera wobec Felman jest do utrzymania jako diagnoza stanu rzeczy, natomiast wymóg, jaki on do niej kieruje, jest idealizacją stanu rzeczy.

Śledząc proces różnicowania się wyłoniionych trzech momentów feministycznej lektury, Culler skłonny jest ów „trzeci moment” – którego reprezentantką uczynił Shoshanę Felman – uznać za swoisty regres do „momentu drugiego”. Tym, co łączy obie te fazy, jest uprzedniość wobec tekstu (i jego tekstowości) pewnych założeń politycznych i projekcji feministycznych (choć, jak się zdaje, analiza Felman mogłaby stanowić przykład uniknięcia owych nagannych tendencji). Uprzedniość, która „animuje praktykę krytyczną”.

W tym sensie – konkluduje Culler – trzeci poziom, kwestionujący ramę wyboru i afiliację kategorii krytycznych i teoretycznych, nie jest bardziej radykalny niż drugi ani nie ucieka od kwestii „doświadczenia”⁴⁶.

Nie polemizując z ogólną obserwacją Jonathana Cullera, podkreśliłabym jednak, mając na uwadze lekturę Shoshany Felman, tendencję owej „trzeciego momentu” do koncentracji uwagi na tekstowości. Nawet jeśli bowiem – jak to jest u Felman – odnotowywane przez feministyczne zaplecze doświadczenie kondycji kobiecej – jako doświadczenie marginalizacji – stanowi jakąś pierwotną wskazówkę czy sugestię dla tej lektury, która przywraca tekstowi Balzaka zanihilowaną i zmarginalizowaną w nim przez męskich krytyków – kobietę, to nawet wówczas owa decyzja interpretatorki znajduje mocne uzasadnienie w organizacji fabularnej Balzackowskiego opowiadania. Podobnie jak całość interpretacji osadzona jest w opowiadanej historii: w owym dublowaniu – czytania szalonej kobiety przez wyuczonego czytania „realistycznych” tekstów bohatera i przez idących za nim męskich krytyków. Wydaje się, że Felman uczyniła coś więcej, niż chciał zobaczyć J. Culler – zademonstrowała samodekonstruujący się mechanizm zarządzający tokiem zdarzeń. Tak jakby Balzak –

legać na tym, „że nie można się wyrwać z objęć logocentryzmu, [...] ale właśnie dlatego, dokładnie z tych samych przyczyn, należy to robić”. „[...] zarzut »performatywnej sprzeczności« nie może być postawiony, albowiem to właśnie ona określa granice możliwości filozoficznego dyskursu. W takim ujęciu dekonstrukcja, tematyzując we własnym dyskursie ową sprzeczność, odnosi się przede wszystkim do strategii określania owych granic, jednocześnie nie zadowalając się jednoznacznym (fundamentalistycznym) rozstrzygnięciem. Inaczej jeszcze: jedynym wyjściem z tego uwikłania jest przejście na inny – (meta-) – poziom komunikacji, co z pozoru wydaje się tylko próbą ominięcia paradoksu, a w rzeczywistości okazuje się jego przemieszczeniem. Nie rozwiązaniem, ale przemieszczeniem w obręb dyskursu określającego granice własnej (i nie tylko własnej) prawomocności”. M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, Studio Φ & Wydawnictwo Domini, 1997, s. 146.

⁴⁶ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 63.

autor/ojciec tekstu rezygnował ze swego autorytetu i „ojcowskich” funkcji, w tym także z uprawnienia do zamknięcia tekstu w jakimś jednym znaczeniu. A na pewno rezygnował z hierarchii konfrontowanych pojęć: racjonalne – mając na względzie porażkę bohatera – nie wygrywa ze zmysłowym, uosabianym przez bohaterkę, tożsame nie triumfuje nad rozpadem „ja”, nad utratą ciągłości (szaleństwo), tak jak zdrowie nie przeważa nad umysłową transgresją.

Felman nie zademonstrowała jakichś mających pretensje do uniwersalności reguł lektury. Realizowała raczej sugestie Jacques’a Derridy, że lektura „stanowi całkowicie jednostkowe doświadczenie, czytelnik zaś – to określenie samego filozofa może najlepiej określało jego zamiysł – jest po prostu każdorazowo »wynajdywany przez dzieło«”⁴⁷. Oczywiście, dla Felman nie jest bez znaczenia, czy owo „wynajdywanie czytelnika” przekłada się na jego nastawienia feministyczne, czy nie. W lekturze Felman tekst Balzaka dekonstruował, jak się okazało, czytelnika oczywistego, czytelnika, jakby powiedziała J. Fetterley, niestawiającego oporu. I w tym sensie, co dla Felman było ważne, stwarzał warunki dla lektury feministycznej. Lektury – dodam – której nie da się powtórzyć. Lektury, pod którą podpisać mógłby się także męski czytelnik.

2. Autorytet i represja doświadczenia

2.1. Spór Elaine Showalter i Toril Moi o Virginie Woolf

Ze wszech miar trafne rozpoznanie Jonathana Cullera, dotyczące głównie „drugiego momentu” artykulacji „doświadczenia kobiecego”, ale przesunięte też na „moment trzeci”, mówiące o tym, że krytyczki za pierwotne wobec tekstu literackiego uznają aktualne tendencje feminizmu, ale także – można dodać – własne projekcje „dobrej powieści feministycznej”⁴⁸, właściwego feministycznego doświadczenia itd., znajduje swoją egzemplifikację w lekturze Virginii Woolf autorstwa Elaine Showalter. Kategoria doświadczenia, która miała, zgodnie z intencjami krytyki feministycznej,

⁴⁷ A. BURZYŃSKA: *Teoria i lektura: niebezpieczne związki...*, s. 95.

⁴⁸ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 43.

otwierać możliwości wypracowania własnych strategii lekturowych, okazała się w pewnych przypadkach nie tyle uwolnieniem inwencji twórczego kobiecego czytania, ile instrumentem testującym bezwzględnie feministyczną wartość literatury napisanej przez kobietę, a nawet instrumentem represji i wykluczenia.

Z taką sytuacją obcujemy jako czytelniczki i czytelnicy interpretacji Showalter *Woolf and the Flight into Androgyny* [Woolf i ucieczka w androgynię] oraz polemizującej z jej tezami interpretacji Toril Moi *Who's Afraid of Virginia Woolf?* [Kto się boi Virginii Woolf?]. Oba teksty zestawiała Mary Eagleton w swojej antologii *Feminism Literary Criticism* (1991)⁴⁹. Sama redaktorka opowiada się za perspektywą lektury reprezentowaną przez Toril Moi, potwierdzając zarazem jej przekonanie, że „to Derrida i Kristeva [...] mogą ocalić Woolf dla feminizmu” (s. 9). Najprościej rzecz ujmując, teksty Woolf stały się miejscem konfliktowego styku dwóch „modeli” lekturowych. Eagleton uważa owe modele za reprezentatywne dla dwóch nurtów w obrębie krytyki feministycznej: ginokrytyki, konceptualnie opracowanej przez Showalter, uosabiającej główne trendy feminizmu anglo-amerykańskiego, i francuskiej refleksji feministycznej, pozostającej pod wpływem post-strukturalizmu, dekonstrukcji i psychoanalizy.

Jakie są zarzuty Showalter? *Trzy Gwinee* i *Własny pokój* ocenia jako nieudane teksty feministyczne. *Własny pokój* wytwarza aurę spontaniczności i intymności, podczas gdy jest książką „skrajnie bezosobową i defensywną” (s. 26). Jej bezosobowość wynika z przyjętej przez Woolf strategii narracyjnej: pluralizm punktów widzenia powoduje, że podmiot tekstu rozpuszcza się na wiele podmiotów, a tym samym czytelniczka nie może ustalić swojej stabilnej pozycji ani na zewnątrz, ani wewnątrz tekstu. Showalter wnioskuje, że owa strategia narracyjna służy Woolf za zasłonę skrywającą jej własne doświadczenia i do wycofania się na pozycję, która pozwala jej uniknąć osobistej oceny. Pisanie aktywizujące wielość perspektyw, niedające się „przyszpilić” do jednego punktu widzenia, interpretuje Showalter jako pisanie, które uniemożliwia prezentację feministycznej emocjonalności: wściekłości i alienacji, a tym samym separuje politykę od sztuki.

⁴⁹ W rozdziale: Elaine Showalter and Toril Moi. In: *Feminism Literary Criticism*. Ed. M. EAGLETON. London–New York, Longman, 1991, s. 24–53. Tekst E. Showalter jest fragmentem rozdziału z jej książki: E. SHOWALTER: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977, szczegółowo omówionej w osobnym rozdziale; tekst Moi ukazał się pierwotnie w „The Canadian Journal of Social and Political Theory” 1985, nr 1–2 (9), i był przedrukowany w jej książce: T. MOI: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London–New York, Methuen, 1985. Dalej cytuję te teksty za antologią Eagleton (a także jej wypowiedzi), podając strony w nawiasie.

Jaki model lektury wypracowuje i wspiera owe zarzuty? Moi dedukuje i zarazem analizuje eksplicytną zawartość dyskursu Showalter. Jedną z jego centralnych kategorii jest pojęcie doświadczenia pisarki. Owo doświadczenie winno zostać prze-pisane w tekst literacki, aby następnie mogło zostać odczytane przez czytelniczkę, której pozwoli na głębsze zrozumienie własnego życia. A zatem – wedle projektu Showalter zrekonstruowanego przez Mary Eagleton – autorka, postać fikcyjna (bohaterka) i czytelniczka tworzą zbiorową figurę jakiegoś jednolitego „ja”, coś w rodzaju „zbiorowej tożsamości” kobiet (s. 9). Skoro Woolf unika zapisu własnego doświadczenia, to tym samym, wnioskuje Showalter, nie wytwarza „realnie napisanego dzieła feministycznego” (s. 39). A więc, konkluduje T. Moi:

Showalter w ten sposób definiuje *implicite* skuteczne pisanie kobiece jako pracę oferującą potężną ekspresję osobistego doświadczenia w jakiejś społecznej ramie (s. 40).

Ale też Showalter, odwołując się do motywacji biograficznych, uznając Woolf za reprezentantkę społecznego establishmentu, odmawia jej kompetencji do zapisu takiego doświadczenia, które odbijałoby „główny nurt kobiecy” (s. 40). Reasumując, można, wychodząc z takich założeń, uprzedzając lekturę tekstów, skazać piszącą na niebyt w feministycznej przestrzeni.

Showalter traktuje tekst życia i tekst literacki wymiennie: każdy z nich stanowi pre-tekst do lektury drugiego. Jednocześnie pierwszeństwo daje tekstowi biografii, skoro sam ów tekst (spektrum dostępnych dla pisarki doświadczeń) może wykluczać albo promować piszącą na pisarkę feministyczną. Tekst literacki poprzedza zatem jakaś uprzednia wobec niego, pierwotna jedność wizji świata (w dyspozycji piszącego podmiotu), jakaś formalna klasyfikacja czekająca na czytelnicze uaktywnienie (gatunek, rodzaj), biografia, bezpośredniość poznania i doświadczenia. Chodzi o to, aby ową zewnętrzną, uprzednią wobec tekstu całość uchwycić wewnątrz niego i aby wskazać na jakiś jednoznaczny, wpisany w tekst sens. W ten sposób koło się zamyka. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno kategoria doświadczenia, jak i teoria tekstu krążą gdzieś w okolicach koncepcji Taine’owskiej, wedle której tekst stanowi jedynie medium, za pośrednictwem którego wypowiada się historia społeczna czasów jego autora (genetyczne czynniki: rasa, moment dziejowy, środowisko wpisują się w tekst, który jest zarazem ich objawem i symptomem – jako objaw i symptom kieruje się ku czytelnikowi, którego zadaniem jest wytropić w nim ów genetyczny zestaw).

Jednakże to nie Taine, ale György Lukács oraz jego teoretyczne i wartościujące założenia zostają spożytkowane przez Showalter w analizie twór-

czości Woolf. Także Lukács patronuje wyprecyzowaniu przez Showalter kategorii doświadczenia, które powinno być wyrażane w estetyce wypracowanej przez krytyczny, mieszczański realizm. A zatem, w estetyce szczególnie preferowanej przez „humanizm proletariacki” Lukácsa.

Wynik testowania twórczości Woolf za pomocą Lukácsowskiej wersji realizmu, jak łatwo się domyślić, musiał być dla Woolf niekorzystny. Bo modernistyczne dzieło Woolf – jak zaznacza Toril Moi – nie poddaje się transpozycji na język krytyczny, odwołujący się do kategorii mimesis, stanowiąc objaw i manifestację kryzysu owej kategorii w sztuce (a tym bardziej jej wersji prezentowanej przez G. Lukácsa).

Showalter gani Woolf za brak połączenia tego, co publiczne, z tym, co prywatne, nieprawdziwość obrazu kobiet, „brak wrażliwości na »sposoby, dzięki którym (kobiece doświadczenie) dawałoby (kobietom) siłę«” (s. 42).

W takiej krytyce – pisze Moi – zawiera się *implicite* założenie, że dobra powieść feministyczna miałaby przedstawiać prawdziwe obrazy silnych kobiet, z którymi czytelniczka może się utożsamiać (s. 42–43).

„Tradycyjny humanizm” Showalter nakazuje jej, zdaniem Moi, odrzucić Woolf z powodu jej subiektywności i krytykować ją za to, że obstając przy idei androgynii, rezygnuje z tożsamości genderowej i że lekceważy jednolite, zintegrowane „ja”.

Jak widać, ortodoksyjna i normatywna definicja postulowanego, czytelniczego i pisarskiego doświadczenia może w praktyce krytycznej uczynić z doświadczenia instrument represji. Może także skutkować takim stopniem utożsamienia się krytyczki z misją kreowania feministycznego/kobiecego doświadczenia, że owa misja przesłania jej faktyczną strukturację tekstu albo wręcz wiedzie ją na „bezdroża krytyki”, czytającej tekst, ale odrzucającej wszystkie niezgodne z jej założeniami, a zapisane w nim rozpoznania. Jeśli tekst literacki powinien umożliwić wyłuskanie z niego pozytywnego projektu feministycznego, który byłby dla kobiet edukujący (budujący ich pozytywne i pożądane przez feminizm doświadczenia), to dzieła Woolf – zgodnie z wnioskiem Showalter – takiego warunku nie spełniają. Jednakże diagnoza amerykańskiej badaczki nie wynika z faktu – jak podpowiada Moi – że Woolf jest afeministyczna czy antyfeministyczna, ale z niewłaściwej strategii lekturowej zastosowanej do jej tekstów. Odrzucając nowatorstwo narracji, domagając się od pisarki wierności kategoriom tożsamości, tożsamości genderowej, domagając się zapisu zintegrowanego podmiotu, Showalter konstruuje swój pożądany kontrtekst wbrew decyzji pisarki dekonstruującej te właśnie kategorie. Lektura Showalter mogłaby stanowić przykład lektury fallogocentrycznej, poszukującej tekstu zapisanego zgodnie z ekonomią wymiany, władzy, kumulacji sensu. Lektu-

ry odrzucającej jednocześnie tekst zapisany – wedle słownika Hélène Cixous – zgodnie z filozofią daru, rozrzutności, tekst ekscentryczny, rezygnujący z kontroli sensu – rozpraszający sens.

Moi z precyzją demaskuje patriarchalne korzenie pojęć preferowanych przez Showalter.

Jednolita, indywidualna jaźń czy też tożsamość genderowa albo rzeczyniwa „tekstowa tożsamość” w dziele literackim muszą być postrzegane jako drastycznie redukcjonistyczne (s. 45).

Podobna jaźń to nic innego, jak wyposażenie autorskiego, fallicznego podmiotu. Czym miałyby być w istocie ów tekst kobiecy jako efekt tak zintegrowanej jaźni?

Ten tekst jest zredukowany do jakiegoś biernego, „kobiecego” odbicia pewnego – w sposób niekwestionowany – „danego”, „męskiego” świata lub „ja” [self] (s. 43).

Nie warto poszukiwać u Woolf jakiegoś „transcendentalnego *signifié*” (s. 44) dlatego, że jej modernistyczna praktyka pisarska, bliska praktyce dekonstrukcji, stawia nie na zastyganie, ale, przeciwnie, na grę znaczeń, na opóźniający mechanizm wyłaniania się sensu. Psychoanalityczna koncepcja podmiotu w zasadniczy sposób zmienia rozumienie doświadczenia.

To przekonanie nie powoduje, że doświadczenia indywidualne okazują się mniej realne czy mniej warte; ale faktycznie oznacza, że takich doświadczeń nie da się zrozumieć inaczej, jak tylko studiując ich liczne determinanty – determinanty, wśród których myśl świadoma stanowi jeden składnik, i do tego potencjalnie zdradliwy (s. 45).

Teksty Virginii Woolf „pisze” zdeintegrowany podmiot zawieszający swoją (pojętą esencjalnie) tożsamość i „przykrawanie” ich do określonej tożsamości byłoby, powtórzmy, „drastycznie redukcjonistyczne”. Elaine Showalter nie była odosobniona w domaganiu się od Woolf kreowania postaci kobiecych, które reprezentowałyby trwale tożsamości. Tożsamość stała w centrum szczególnie obfitej dyskusji wokół Woolfiańskiej idei androgynii⁵⁰. Pojęcie androgynii – tłumaczyła Moi –

⁵⁰ Moi referuje tę dyskusję, przywołując m.in. głosy Nancy TOPPING BAZIN (*Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1973), Michèle BARRETT (*Virginia Woolf: Women and Writing*. Selected and introduced by M. BARRETT. London, The Women's Press, 1979), Jane MARCUS (*Thinking Back Through Our Mothers*. In: *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Ed. J. MARCUS. London, Macmillan,

nie jest, jak dowodzi Showalter, jakąś ucieczką od utrwalonych tożsamości genderowych, ale jakimś rozpoznaniem ich fałszującej natury metafizycznej. Daleka od uciekania przed takimi genderowymi tożsamościami ze strachu przed nimi, Woolf odrzuca je, bo zobaczyła, czym są. Zrozumiała, że celem walki feministycznej musi być właśnie zdekonstruowanie owych śmiercionośnych binarnych opozycji męskości i kobiecości (s. 47).

Wedle Moi, poglądy Woolf na temat ruchu feministycznego mieszczą się w tym samym polu refleksji, które zajmuje Kristeva. Z *Le temps des femmes* Kristevej przytacza Moi retoryczne pytanie:

Cóż może znaczyć „tożsamość”, nawet „tożsamość seksualna”, w jakiejś nowej przestrzeni teoretycznej i naukowej, gdzie podważono samo pojęcie tożsamości? (s. 47).

Moi precyzuje: „[...] podkreśliłabym wraz z Kristevą, że teoria domagająca się dekonstrukcji tożsamości płciowej jest rzeczywiście autentycznie feministyczna” (s. 48).

Problem postawiony przez Moi streszcza się w jej sformułowaniu mówiącym, że

nie da się przyswoić feminizmowi dzieła największej w tym stuleciu brytyjskiej kobiety pisarki, pomimo faktu, że Woolf była nie tylko powieściopisarką o wielkim geniuszu, lecz także zadeklarowaną feministką i czytelniczką oddaną lekturze tego, co pisały inne kobiety (s. 44).

Czy jednak feministki mają jakąś alternatywę wobec tej negatywnej lektury Woolf? (s. 44).

Paradoksalnie, to nie one, lecz mężczyzna, Perry Meisel⁵¹, otworzył piarsce i eseiście drzwi do feministycznego wspólnego pokoju. A stało się tak dlatego, że podczas gdy prowadzone pod znakiem feminizmu lektury Woolf wpisywały jej teksty w „humanistyczne kategorie estetyczne tradycyjnej, męskiej hierarchii akademickiej” (s. 51), to „Meisel jest jedynym krytykiem, który, wedle mojej wiedzy, uchwycił radykalnie zdekonstruowany charakter tekstów Woolf” (s. 50). Jaki stąd wniosek? Najprościej rzecz wykładając: Meisel nie szukał w literackich tekstach odpowiedzi na pytania – pytania uprzednie wobec nich, zadawane z perspektywy określonych postulatów. Meisel je czytał. Czytał bez uprzedzeń, bez teoretycz-

1981), Carolyn HEILBRUN (*Toward a Recognition of Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature*. New York, Knopf, 1973).

⁵¹ P. MEISEL: *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New Haven, Yale University Press, 1980.

nych „gotowców”, które z czytanego czyniłyby jedynie pole transmisji: czytelnik zawsze otrzymałby w finale dokładnie to, co już wcześniej sam w tekst zainwestował.

Krytyka feministyczna – puentuje Moi – która oddałaby zarazem sprawiedliwość i hołd swej wielkiej matce i siostrze: oto, z pewnością, powinien być nasz cel (s. 51).

2.2. Spór o tożsamość doświadczenia

Wspólnota doświadczeń kondycji kobiecej stała się tematem książki Patricii Meyer Spacks *The Female Imagination...* (1975). P.M. Spacks wypracowywała swoje argumenty i obserwacje, badając zarówno teksty literackie (z kilku stuleci), jak i listowne wypowiedzi kobiecych respondentek, stanowiące ekspresję ich przeżytego doświadczenia. Spacks rozważa aspekty kobiecego doświadczenia, śledząc zapisy aktywności i pasywności kobiecej, fazy kobiecego dojrzewania, a także doświadczenia kobiet wynikające z ich ról społecznych. Interesuje ją trwałość doświadczeń. W pierwszych zdaniach książki autorka pyta:

Jakie są sposoby kobiecego odczuwania, sposoby reagowania, które trwają wbrew społecznej zmianie?

Czy jakieś charakterystyczne wzorce samopostzegania kształtują twórczą ekspresję kobiet⁵²?

I ekspozycja owego pytania o trwałość doświadczeń, a co za tym idzie, i trwałość zapowiedzianej w tytule „kobiecej wyobraźni” naraża ją na oskarżenia o antyhistoryczność jej badań. Skojarzenia „kobiecej wyobraźni” z Jungowskimi archetypami wywołują zarzuty odnawiania stereotypu, „choć Spacks – twierdzi biorąc ją w obronę Sydney Janet Kaplan – używa tego pojęcia w sposób luźny i pozwala, aby zawierało mnóstwo subtelnych obserwacji na temat zachowań i postaw kobiet w literaturze”⁵³. Nigdzie nie mamy też jasnej wskazówki pozwalającej oskarżać ją o to, że mówiąc o „kobiecej wyobraźni”, myśli o jakiejś nieziennej „naturze kobiety”. Choć, niewątpliwie, zarzucając poprzedniczkom (V. Woolf, S. de Beauvoir, M. Ellmann, K. Millett) „gniew spowodowany męską niesprawiedliwością”, któremu przeciwstawia „czar, wdzięk, styl osobisty”, unikane

⁵² P.M. SPACKS: *The Female Imagination...*, s. 3.

⁵³ S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism...*, s. 45.

zwłaszcza przez Millett, „jakby były pułapkami”, identyfikuje owe „miękkie” wartości z tym, co kobiecie, zarzucając feministkom „twardość”⁵⁴.

Spacks była głównie krytykowana przez przedstawicielki ginokrytyki i czarnej krytyki przywiązane do myślenia w ramach kontekstów historycznych, podkreślających znaczenie różnic między kobietami: klasy, rasy, narodowości, orientacji seksualnej. Barbara Smith i Elly Bulkin wskazują, że praca Spacks, zajmując się przede wszystkim życiem kobiet z klas średnich, rości sobie pretensje do wglądu w „zasadnicze kobiece doświadczenie”⁵⁵. Tymczasem pozbawiona doświadczeń innych kobiet, żyjących w odmiennych społecznych przestrzeniach, takiej teorii zbudować nie mogła. W podobnym trybie zapisane jest pytanie Alice Walker: „Spacks nigdy nie mieszkała w XIX-wiecznym Yorkshire, to dlaczego teoretyzuje o Brontës?” Jak widać, w ocenie książki Spacks jej krytyczki sięgają między innymi po argument autorytetu własnego przeżytego doświadczenia. Argument, jak już wiemy, ograniczający i wykluczający. Przypomina on wymóg, który kierowany był przez modernistycznych krytyków do pisarzy naturalistów, o poświadczenie „dokumentów” literackich własnym doświadczeniem życiowym.

Biograficzne wymogi znikają wobec książki Annis Pratt *Archetypal Patterns in Women's Fiction*⁵⁶ (1981), która prezentuje poszerzone spektrum kobiecych doświadczeń. I chociaż zmuszona była wielokrotnie objaśniać innowacyjny charakter własnej metody analizy archetypów – wobec wzorców Junga i Frye’a⁵⁷ – to przecież wartość jej pracy nie została podważona. Spełniła bowiem uaktywnioną w latach 80. listę wymagań feministycznej krytyki. Dysponując lekturą trzystu powieści, zarejestrowała zapisane w nich problemy rasy (na podstawie literatury czarnych powieściopisarek), klasy (studiując powieści, których bohaterkami były kobiety pracujące), seksualności, przeorientowując tradycyjne zainteresowanie heteroseksualnością na rzecz doświadczenia lesbijskiego i doświadczeń mieszczących się poza heteroseksualną normą. Pratt obroniła się, różnicując kobiece do-

⁵⁴ P.M. SPACKS: *The Female Imagination...*, s. 35 i 29.

⁵⁵ Recepcję książki Spacks podaje za artykułem S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism...*, s. 45 i n. Chodzi o teksty: B. SMITH: *Towards a Black Feminist*. „Conditions: Two” 1977, no. 1, s. 25–32 (przedruk w: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. New York–London, Pantheon–Virago, 1985–1986); E. BULKIN: *An Interchange on Feminist Criticism: On „Dancing Through the Minefield”, with Judith Kegan Gardiner, Rena Grasso Patterson and Annette Kolodny*. „Feminist Studies” 1982, nr 8 (Fall); A. WALKER: „One” Child of One’s Own. „Ms” 1979, nr 2.

⁵⁶ A. PRATT (przy współpracy B. WHITE, A. LOEWENSTEIN, M. WYER): *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1981 (por. S.J. KAPLAN: *Varieties of Feminist Criticism...*, s. 45–47).

⁵⁷ Odzywa się tu niechęć feministycznych badaczek do krytyki tematycznej i mitograficznej.

świadczenia, pomimo że poszukiwała między nimi podobieństw i pomimo że kobietą tożsamość próbowała konstruować, odwołując się do teorii archetypów.

Doświadczenie pisanie i czytanie kobiecego i feministycznego stanowi niewątpliwie miejsce transgresji pomiędzy literaturą a feminizmem. Ale ważne jest, aby feminizm nie zdominował literatury, czyli aby nie został w owym doświadczeniu ulokowany w pozycji metajęzyka wobec literatury. Aby nie przywłaszczył sobie pozycji władzy, która kontroluje jej znaczenia, albo też testuje je zgodnie z wiedzą i feministyczną teorią. Aby, reasumując, tekst literacki nie został sprowadzony do feministycznej glosy. A może się nią stać, gdy zmusimy go do odpowiedzi na pytania o to, czy realizuje nasze aktualne potrzeby jako ruchu politycznego (*casus* Showalter). Można natomiast wyobrazić sobie pozytywny projekt relacji oparty nie na hierarchii, ale na wzajemnym wpływie, pokojowej koegzystencji, w której literatura mogłaby funkcjonować jako miejsce sugestii, pytań i obrazów transformujących teorię feministyczną i na odwrót – teoria feministyczna mogłaby stanowić źródło inspirujące twórcze czytanie. Jest bowiem sprawą szczególnej wagi, aby czytając literackie teksty, „usłyszeć” w nich to, czego nie udało się nam przeczytać i nauczyć z żadnych kontekstów. Może się przecież zdarzać, jak to niewątpliwie było z Virginią Woolf, że literatura wyprzedza, niekiedy zupełnie niekonkluzywnie, dyskursy, potrzeby, impulsy, które jeszcze drzemia. Że zatem używając dostępnych sobie „środków”, próbuje zapisać coś, czego jeszcze nie umiemy odczytać, bo nie nauczyliśmy się czytać. A może w ogóle zrezygnować z nauki czytania na rzecz jego praktykowania w spotkaniu z każdym pojedynczym tekstem? Projekt lekturografii Derridy wyłożony przez Annę Burzyńską uwodzi swą otwartością na twórcze czytanie, występujące w nierozłącznej parze z twórczym pisanie. Derridiański zamysł czytania/pisania z marginesu i na marginesie, zaadaptowany przez feministyczną lekturę, pozostawił po sobie wiele interesujących świadectw czytania/pisania kontrtekstów.

2.3. „Śmierć doświadczenia” (Alice Jardine)

„Śmierć doświadczenia” – takim tytułem opatrzyła Alice Jardine jeden z rozdziałów swojej książki *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity* (1985)⁵⁸. Jardine szkicuje główną scenę konfliktu, który rodzi się na styku

⁵⁸ Posługuję się wersją francuską: A. JARDINE: *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*. Trad. P. BAUDOUIN. Paris, PUF, 1991 (rozdział *La mort de l'expérience: la fiction comme plus étrange que la vérité?*, s. 173–186).

feminizmu i „modernizmu” (tym słowem Jardine określa post-strukturalizm), pomiędzy feministycznymi wyznawczyniami empiryzmu a feministycznymi propagatorkami „modernistycznych” (post-strukturalnych, dekonstrukcyjnych) idei, dla których empiryzm był, odwołując się do Deleuze’a: „halucynacją myśli eksperymentalnej”. Feminizm, chociaż wewnętrznie zróżnicowany, nie jest skłonny do rezygnacji z takich pojęć, jak: „prawda”, „prawda w doświadczeniu”, „prawda wynikająca z doświadczenia”. O ile „moderniści”, wierząc w „uniwersalną prawdę”, „uniwersalność doświadczenia”, przychodzą w sukurs krytyce feministycznej, o tyle odwołując się do psychoanalitycznego rozumienia prawdy i doświadczenia, podminowują pojęcia stosowane przez krytykę empiryczną. Psychoanalityczne rozumienie doświadczenia wprowadza bowiem komplikacje w – oparte na wierze w świadomość – myślenie empiryczne. Wystarczy przypomnieć jego definicję podaną w *Słowniku teorii feminizmu* przez Maggie Humm: doświadczenie jest to – czytamy – „osobista świadomość i wiedza kobiety ukształtowana przez uczestnictwo w życiu społecznym”⁵⁹. Z perspektywy psychoanalizy podmiotem doświadczenia nie może być już podmiot Kartezjański z jego przekonaniem, że świadomie panuje nad sobą i „światem” (światem dyskursów), także nad swoim „doświadczeniem w świecie”.

Pojęcie doświadczenia zostało radykalnie przemieszczone: doszliśmy do myślenia o „doświadczeniu” jako o procesie, który przekracza panowanie nad nim, jako o „milczeniu” dyskursu, jako o tym, co zakłóca i ogranicza samoobecny podmiot. Postawiliśmy akcent na to, co stale burzy naszą łatwowierność lub wszelkie wierzenie ufundowane na doświadczeniu, które-ma-być-jedynie-przełożone-na-język: [akcent] na ideologię, pożądanie, nieświadomość, na fikcję jako antywiedzę⁶⁰.

A zatem – wedle Jardine rekonstruującej myślenie w paradygmacie postempirycznym – nie da się utrzymać przeświadczenia, zakotwiczonego w empiryzmie, według którego „nauka oparta na doświadczeniu” (*la science de l'expérience*) ma swoje źródło w „bezpośrednim doświadczeniu tego, co nazywa się obiegowo rzeczywistością”, że język może „wiernie przetłumaczyć” owo doświadczenie, nie tracąc niczego z „rzeczywistości”. Wszystkie pojęcia, takie jak doświadczenie, wiedza, rzeczywistość, choć są przez empiryzm naturalizowane, nie są danymi naturalnymi, ale są konstrukcjami wyprodukowanymi przez język, który konstruując je, posiada zarazem zdolność do ich dekonstrukcji.

⁵⁹ M. HUMM: *Słownik teorii feminizmu*. Przeł. B. UMIŃSKA, J. MIKOS. Warszawa, Semper, 1993, s. 45.

⁶⁰ A. JARDINE: *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité...*, s. 180. Stąd następne cytaty.

Język ma także zdolność do dekonstrukcji przedstawień. Dochodzimy w tym miejscu do momentu dla feministycznej krytyki najbardziej kontrowersyjnego. Albowiem rezygnacja z przedstawienia odczytywana jest przez nią jako pułapka zastawiona przez męską teorię po to, aby kobiety zrezygnowały w swojej praktyce pisania/czytania z artykulacji własnego doświadczenia i własnej prawdy. Również z politycznej walki o swoje prawa. Będę o tym mówić szerzej przy okazji prezentacji polemiki Nancy K. Miller z Peggy Kamuf.

Jane Gallop (sprzymierzona z myśleniem T. Moi i P. Kamuf) nie wysubtelnia środków perswazji:

[...] wiara w prostą referencjalność — pisze — jest nie tylko niepoetycka, ale jest ona także ostatecznie konserwatywna, z punktu widzenia politycznego, albowiem nie może ona rozpoznać, że rzeczywistość, do której apeluje, jest jakąś ideologiczną, tradycyjną konstrukcją, którą nazywamy fallomorficzną albo metafizyczną lub burżuazyjną, lub jeszcze czymś innym. Ta polityka doświadczenia jest niechybnie polityką konserwatywną, albowiem może ona tylko i wyłącznie konserwować tradycyjne konstrukcje ideologiczne, które nie są rozpoznane jako takie, a które bierze się za „rzeczywiste”⁶¹.

Jak w politykę feministyczną wmontować ów nowy podmiot doświadczenia, owo pojęcie podmiotu i pojęcie doświadczenia, jakie kształtuje się po dekonstrukcji i po lekcji psychoanalizy?

Pytanie to stawia Toril Moi, rekonstruując za Kristevą trzy etapy feministycznego ruchu: „feminizm liberalny”, żądający równego dostępu kobiet i mężczyzn do symboliki, „feminizm radykalny”, cechujący się odrzuceniem systemu symbolicznego przez kobiety, i „feminizm rezygnacji” z dychotomii męski/żeński. Interesuje ją przede wszystkim postawa Kristevej wobec drugiej fazy.

Jeśli obrona tego trzeciego stanowiska implikuje całkowite odrzucenie drugiej fazy (a nie myślę, żeby tak było), byłby to poważny błąd polityczny. Dlatego, że wciąż pozostaje *politycznie* istotne, aby feministki broniły kobiet jako kobiet⁶².

Ale też — rozważa Moi — „nie-zdekonstruowana» postać feminizmu »fazy drugiej«, nieświadoma metafizycznej natury tożsamości gendero-

⁶¹ J. GALLOP: „Quand nos lèvres s'écrivent”: Irigaray's Body Politic. „Romanic Review” 1983, no. 1(74), s. 83; cyt. za: A. JARDINE: *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité...*, s. 185.

⁶² T. MOI: *Sexual/Textual Politics...*, s. 13. Stąd dalsze cytaty.

wych, wpada w ryzyko, że stanie się odwróconą postacią seksizmu". Ostatecznie Moi konkluduje:

Jakaś adopcja „zdekonstruowanej” formy feminizmu od Kristevej w jednym sensie pozostawia więc wszystko tak, jak było – nasze pozycje w walce politycznej się nie zmieniły – ale w innym sensie radykalnie przekształca naszą świadomość natury owej walki.

Czuje, że tutaj feminizm Kristevej jest echem stanowiska zajętego przez Virginie Woolf jakieś sześćdziesiąt lat wcześniej.

A zatem, warto powtórzyć treść owego „echa”: praktyka polityczna lokuje się w praktyce tekstowej, w rewolucyjności „semiotycznego”, podmiotem obu praktyk jest biseksualny podmiot negocjujący swą męską/żeńską pozycję (pomiędzy rejestrem semiotyki i symboliki), podmiot w „procesie”, o rozproszonej tożsamości, która destrukuje dychotomię i zależność wpisaną w parę *sex* i *gender*.

Sama Kristeva wielokrotnie manifestowała, że jest świadoma konfliktu, który rodzi się na styku esencjalnego pojmowania kobiety (wraz z jej cielesnym i społecznym doświadczeniem) i jej pojmowania konstrukcyjnego, „feminizmu radykalnego” i „feminizmu rezygnacji”. Nie ukrywała, że tych dwóch faz rozwoju ruchu feministycznego i tych dwóch projektów kobiety nie da się pogodzić. Nie chciała jednak poświęcić jednego dla drugiego. Sprzymierzona z rozpoznaniem Derridy uznała oba projekty za konieczny etap rozwoju feministycznego myślenia:

[...] wiara, że „się jest kobietą” – pisze – jest prawie tak absurdalna i obskurancka, jak wiara, że „się jest mężczyzną”. Mówię „prawie” dlatego, bo są wciąż liczne cele, które kobiety mogą osiągnąć: swobodę aborcji i antykoncepcji, przedszkola dla dzieci, równość w pracy itd. Dlatego musimy używać zwrotu „jesteśmy kobietami” jako pewnego skrótu czy sloganu wyrażającego nasze żądania. Na jakimś głębszym poziomie kobieta jednak nie może „być”; to coś, co nawet nie należy do porządku *bycia*. Stąd praktyka feministyczna może być tylko negatywna, w sporze z tym, co już istnieje, tak, że możemy powiedzieć, „to nie jest to” i że „to wciąż nie jest to”. W „kobiecie” widzę coś, co nie może być przedstawione, coś, co jest niewypowiedziane, coś ponad i poza nomenklaturami oraz ideologiami. Są niektórzy „mężczyźni” oswojeni z tym zjawiskiem; to bez ustanku oznaczają teksty nowoczesne – prawo i jego transgresję, panowanie i (seksualną) przyjemność – nie rezerwując jednego dla mężczyzn, a drugiego dla kobiet pod warunkiem, że się o tym nigdy nie wspomina⁶³.

⁶³ J. KRISTEVA: *La Femme, ce n'est jamais ça*. „Tel Quel” 1974, n° 59 (Automne), s. 19.

3. Przełom: Peggy Kamuf – doświadczenie wytwarzane z opóźnieniem

W eseju *Writing Like a Woman* (1980) Peggy Kamuf klarownie wypowiedziała swoje stanowisko wobec tych koncepcji w krytyce feministycznej, które pisanie kobiece utożsamiają z pisaniem sygnowanym przez kobietę, i lokuje je pośród systemu twierdzeń wspierających patriariat. Notuje:

Jeśli owym inauguracyjnym gestem tej krytyki feministycznej jest redukcja dzieła literackiego do sygnatury oraz do tautologicznego stwierdzenia, że kobieca „tożsamość” to ta, która siebie oznakowuje kobiecym nazwiskiem, to będzie ona [krytyka feministyczna] zdolna wytwarzać jedynie tautologiczne sądy wątpliwej wartości: pisanie kobiet jest pisaniem sygnowanym przez kobiety. [...] Jeśli to [...] są podstawy praktykowania krytyki feministycznej, to owa praktyka musi być gotowa na sprzymierzenie się z tymi fundamentalnymi założeniami patriarchatu, które są oparte na tych samych zasadach. Jeśli, z drugiej strony, jako „feministyczny” rozumie się pewien sposób czytania tekstów, który wskazuje na te maski prawdy, pod jakimi fallocentryzm ukrywa swe fikcje, wówczas jedynym miejscem, z którego można rozpocząć taką lekturę, jest wygładnienie poza ową maskę imienia własnego, [poza] znak ubezpieczający nasze patriarchalne dziedzictwo: imię ojca i oznakę tożsamości seksualnej⁶⁴.

Kamuf proponuje zatem, aby w lekturze odrzucić sygnaturę, którą zalicza do metafor „hegemonicznego ojcostwa”, i aby próbować wyłonić jakąś „mniej trwałą metaforykę macierzyństwa”.

Kamuf konkluduje, po zastosowaniu dekonstrukcyjnej presji na terminy sporu, że odrzucając tę tautologiczną i empiryczną definicję tożsamości (pisać jako kobieta to być kobietą, która pisze) na rzecz skupienia się wokół samej figury podobieństwa (pisać jak kobieta), jest się przynajmniej zmuszonym do przedstawienia innego rodzaju lektury⁶⁵.

Ten inny rodzaj lektury polegałby na tym, aby czytać tekst tak, jakby był napisany przez kobietę: „[...] czytać go, jakby nie miał żadnego (określonego) ojca, jakby, innymi słowy, był z nieprawego łoża [*illegitimate*], rozpozna-

⁶⁴ P. KAMUF: *Writing Like a Woman*. In: *Women and Language in Literature and Society*. Eds. S. McCONNELL-GINET et al. New York, Praeger, 1980, s. 285–286.

⁶⁵ N.K. MILLER: *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. New York, Columbia University Press, 1988, s. 71.

ny przez swą matkę, która może mu dać tylko jakieś pożyczone nazwisko⁶⁶. Kamuf, wprowadzając do gry i konfrontując z sobą metafory ojcowskie i macierzyńskie, które już zakorzeniły się w języku krytycznym, wyklada istotę sporu pomiędzy zwolenniczkami esencjalizmu a jego przeciwniczkami. Stąd metafory ojcowskie konotują przywiązanie krytyczek do tożsamości i sygnatury, macierzyńskie zaś konotują perspektywę skoncentrowaną na nietożsamości, na unieważnieniu sygnatury i jej zasadności prawnej. Myślenie P. Kamuf rozwija się w zgodzie z feministycznymi przekonaniem, że autorstwo jako ojcostwo (czyli źródło) należy traktować jedynie jako efekt społecznego kontraktu. Że sygnatura – owa metafora patriarchalnego prawa własności – winna być rozumiana nie jako własność ojca/autorstwa, ale jako efekt negocjacji biseksualnego podmiotu, pomiędzy męską i kobiecą pozycją w tekście. Przedmiotem zainteresowania krytyki winny być zatem nie tylko teksty sygnowane przez biologiczne kobiety, ale wszystkie te, w których do głosu dochodzi to, co „kobiece”. A „kobiece” – zgodnie z praktyką *gynesis*, opisaną przez A. Jardine – oznacza pewien proces, w którym mogą uczestniczyć zarówno kobiety, jak i mężczyźni.

Peggy Kamuf, powtórzmy, odrzuca, jak sama zaznacza, „tautologiczną” i empiryczną definicję kobiecego pisania, wspartą na pojęciu *t o ż s a m o ś c i* (pisać jako kobieta oznacza być piszącą kobietą), na rzecz figury *p o d o b i e ń s t w a* (pisać jako kobieta to pisać t a k j a k kobieta).

Wydawałoby się, że wraz z refleksją Peggy Kamuf zagubiła się gdzieś i unieważniła rola doświadczenia w kobiecym czytaniu. Jednakże J. Culler w finale przywoływanej tutaj wielokrotnie rozprawy sięga właśnie po wypowiedź P. Kamuf, czyniąc z niej ilustrację dla rozumienia opóźniającego mechanizmu doświadczenia. Jak pamiętamy, doświadczenie ma wymiar podwójny: jest dane i jest „jeszcze do wytworzenia”. Owo wytwarzane z opóźnieniem doświadczenie będzie, jak zobaczymy, w gestii podmiotu zdekonstruowanego, podmiotu ustanowionego przez język i w języku (w zgodzie z podstawami psychoanalizy).

Oto zarysowana przez Peggy Kamuf sytuacja „opóźnienia”:

[...] „kobieta [czytająca] jako kobieta” – to powtórzenie identycznego terminu przecina tożsamość, otwierając pole dla lekkiego przesunięcia, rozsuwając różnicujące znaczenie, co zawsze odbywało się w jednostkowym terminie. I nie ma powodu, aby powtórzenie tam się zatrzymało, nie ma skończonej liczby powtórzeń, po której logicznie by się zamknęło, odzyskując pierwotną tożsamość w jakimś ostatecznym terminie. Podobnie jak tylko arbitralnie można ustalić początki serii, a każdy termin jest już powtórzeniem: „...kobieta [czytająca] jako kobieta [czytająca] jako...”⁶⁷.

⁶⁶ P. KAMUF: *Writing Like a Woman...*, s. 298.

⁶⁷ Ibidem.

J. Culler komentuje ów wyimek w następujący sposób:

Dla kobiety czytać jako kobieta to nie powtarzać jakąś tożsamość albo jakieś doświadczenie, które jest dane, ale o d g r y w a ć p e w n ą r o l ę, którą ona konstruuje, odnosząc się do własnej tożsamości jako kobiety, która jest także pewną konstrukcją, a więc cała seria może ciągnąć się dalej: kobieta, która czyta jako kobieta, która czyta jako kobieta. I ta niezbieżność odsłania pewien interwał, pewien podział wewnątrz kobiety lub wewnątrz każdego czytającego podmiotu i wewnątrz „doświadczenia” tego „podmiotu”⁶⁸ (podkr. – K.K.).

Culler nie bez powodu sięga po metafory teatralne. Czytanie jako kobieta jest odgrywaniem roli kobiety – roli konstruowanej zarówno w odniesieniu do tożsamości, jak i w odniesieniu do kobiety. Owa teatralizacja aktu i sceny czytania ostatecznie dokonuje się kosztem rezygnacji z pojęć opisujących jakieś pierwotne, stabilne tożsamości i ich doświadczenia. „Interwał wewnątrz kobiety” dotyka „każdego czytającego podmiotu” i działa „wewnątrz »doświadczenia« tego »podmiotu«”. Jesteśmy w centrum przebiegania i gry w płciowość. Powtarzalność, która nie ma początku i końca, nasuwa skojarzenia z losami Butlerowskiej powtarzalności, która ma zdolność konstruowania, ale też i zdolność destruowania tożsamości. Destruowania dlatego, że w imitację zawsze wplątuje się nieświadomość, co powoduje, że ta nigdy nie może być doskonała. Ćwiczenie w męskich i kobiecych rolach – jako skutek społecznego założenia przymusu heteroseksualności – zawsze gdzieś może napotkać opór i wyjść poza wariant heteroseksualny. Przywołując w tym miejscu Judith Butler, nie chcę powiedzieć, że Peggy Kamuf już w 1980 roku artykułowała z wyprzedzeniem jej koncepcje performatywności płci kulturowej. Kamuf wyraźnie zrywa związek, a w szczególności relację przyczynowo-skutkową, pomiędzy *sex* a *gender*, ale przecież nie uprzedza twierdzeń Butler, dotyczących przede wszystkim „ugenderowania” kategorii *sex*.

Formułę: „kobieta czytająca jako kobieta” Kamuf interpretuje niewątpliwie przez odesłanie do Derridiańskiej różni (*différance*). Rozpoczęta gra *signifiants* nie ma początku i końca i nie może zatrzymać się na jakimś wskazaniu *signifié*, czyli tożsamej z sobą „kobiety”. I tak jak w *différance*, tak i w prezentowanej przez Kamuf serii nie można określić ani początku procesu różnicowania, ani tego, co opóźnia w owym procesie: opóźnia i nigdy nie unieruchamia niepewnej relacji pomiędzy tym samym (kobieta) a innym (która czyta jako kobieta). Kobieta ujęta w ową serię powtórzeń nie posiada jakiegś uprzedniej, danej tożsamości czy doświadczenia, nie posiada także atrybutu obecności, który podlegałby modyfikacji w proce-

⁶⁸ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 64.

sie czytania. A tożsamość i doświadczenie konstruowane jest w opóźniającym działaniu różnicowania, które z kolei oddaje psychoanalityczny mechanizm działania opóźniającego. Byłby to, jak nazwał go Culler: „tekstowy mechanizm nieświadomości”⁶⁹. Spróbujmy się mu przyjrzeć.

Différance działa w tekście i opisuje organizującą go nieświadomość. W *Marginesach filozofii* oraz w eseju *Freud i scena pisma* Jacques Derrida akcentuje wagę freudowskiego przemieszczenia rozumienia nieświadomości. W Derridiańskiej lekturze Freuda nieświadomość utraciła swój niegdysiejszy status jakiejś „ukrytej rzeczywistości”, jakiegoś miejsca, które czeka na odsłonięcie przez świadomość, miejsca, w którym zapisane zostało także jakieś determinujące, wyparte, urazowe doświadczenie, którego wyświetlenie może owocować skuteczną terapią. Wywieść z ukrycia, wyświetlić oznaczało – uobecnić. To, co szczególnie podkreśla Derrida, czytając Freuda, dotyczy zakwestionowania rozumienia nieświadomości jako „ukrytej obecności”.

[...] nieświadomość – pisze Derrida – nie jest, jak wiadomo, ukrytą, wirtualną, potencjalną obecnością dla siebie. Różni siebie samą, co oczywiście znaczy, że sama splata różnice i wysyła, deleguje przedstawicieli, pełnomocników; ale nie ma żadnych szans, by takie pełnomocnictwo gdziekolwiek się „ziściło”, uobecniło, było „sobą”, a tym bardziej stało się świadome. W tym sensie, wbrew kategoriom starego sporu, „nieświadomość” czerpiąca swoją siłę z metafizycznych zobowiązań, w które zawsze się angażowała, nie jest w większym stopniu „czymś” niż czymkolwiek innym, „czymś” niż wirtualną czy zamaskowaną świadomością. Ta radykalna inność w odniesieniu do wszelkich możliwych form obecności zaznacza się w nieredukowalnych skutkach tego, co już dokonane – o p ó ź n i e n i a. [...] Struktura o p ó ź n i e n i a (*Nachträglichkeit*) w istocie nie pozwala na przekształcenie uczasowienia (odwlekania) w zwykłą dialektyczną komplikację żywej teraźniejszości, rozumianej jako źródłowa i nieprzerwana synteza – synteza stale ku sobie zwrócona, na sobie skupiona i wszystko skupiająca – retencyjnych śladów i protencyjnych otwarć. Inność „nieświadomości” sprawia, że mamy do czynienia nie ze zmodyfikowanymi horyzontami teraźniejszości – przeszłych bądź przyszłych – lecz z „przeszłością”, która nigdy się nie uobecniła i nie uobecni, a której „nadejście w przyszłości” nigdy nie ziści się pod postacią uobecnienia jako *tworzenia* bądź *odtworzenia*. Pojęcie śladu żadną więc miarą nie pokrywa się z pojęciem retencji, przemijaniem tego, co było obecne. Wymyka się ono – podobnie jak różnia – myśli, która za punkt wyjścia obiera obecność tego, co obecne⁷⁰ (podkr. – K.K.).

⁶⁹ Ibidem, s. 163.

⁷⁰ J. DERRIDA: *Różnia*. Przeł. J. MARGAŃSKI. W: J. DERRIDA: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIAŻEK. Warszawa, KR, 2002, s. 47–48.

Znakomicie ów mechanizm „nieobecności” przeszłych wydarzeń, ale także ów „tekstowy mechanizm nieświadomości” ilustruje dokonana przez Freuda lektura historii „człowieka-wilka”.

Pacjent pojawia się na terapii u Freuda w kilka lat po tym, jak choroba weneryczna uniemożliwiła mu normalne funkcjonowanie. Proces analityczny odsłania z wolna jego wcześniejsze przypadłości, wśród których Freud rozpoznaje histerię lękową – fobię przed zwierzętami, której symptomy pojawiły się jeszcze przed czwartym rokiem życia, przekształconą następnie w nerwicę natręctw o treści religijnej, utrzymującą się do dziesiątego roku życia chłopca. Psychoanalityk poszukuje, zgodnie z teorią, determinującego nerwicę zdarzenia. Zatem takiego, które niczym głęboka skamielina we wspomnieniu i pamięci dziecka dałoby się odsłonić. I wskazuje, że takim inicjującym nerwicę zdarzeniem mogła być „scena pierwotna”, której pacjent był świadkiem jako półtoraroczne dziecko. Jednakże od początku eseju obserwujemy działania Freuda, które można by nazwać dekonstrukcją własnego przeświadczenia: że można ustalić determinujące zdarzenie i nadać mu status obecności.

Doświadczenie „sceny pierwotnej” – jako przeżycie traumatyczne i wyparte do nieświadomości – mogło być uznane za źródło nerwicy. Ale Freud przypomina, że procesy, które u dorosłego nabierają świadomego charakteru, w przypadku dziecka pozostają nieuświadomione. A zatem, owa „scena pierwotna” nie miała wtedy, gdy chłopiec liczył półtora roku, żadnego znaczenia i nie mogła skutkować żadnymi konsekwencjami: „została wpisana w nieświadomość, jak tekst w jakimś nieznanym języku”⁷¹. Scena ta „uaktywnia się” natomiast wraz ze snem czterolatka. Freud przywiązuje wagę do słowa „aktywność”: „uaktywnienie tej sceny” – pisze i dodaje w nawiasie – „celowo unikam tu słowa: przypomnienie” (s. 130)⁷², albowiem przypominanie jest, wedle niego, efektem naszej aktywności a nie skutkiem jakiegoś biernego poddawania się, przyływu wspomnień. Pojawiające się w marzeniu sennym wilki, przez rozliczne asocjacje, zostają z ową „sceną pierwotną” powiązane, co w konsekwencji objawia się symptomem lęku przed wilkami. Wyparta „scena pierwotna” uległa transformacji w uraz przed wilkami. Freud z opowieści pacjenta, dopełniając jej luki i wstawiając brakujące elementy, rekonstruuje cały paradygmat podstawięń: rodzice, wilki, owczarki, zwierzęta, aby w końcu stwierdzić, że nie można ostatecznie dociec treści determinującego zdarzenia.

⁷¹ J. CULLER: *On Deconstruction...*, s. 163.

⁷² S. FREUD: *Z historii nerwicy dziecięcej [„Człowiek-wilk”] (1918) [1914]*. W: IDEM: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa, KR, 2000. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Być może – notuje Freud – nie był to akt płciowy rodziców, lecz zwierząt – dziecko obserwowało to i przesunęło na rodziców, tak jakby wysnuło wniosek, że rodzice nie robią tego inaczej.

Ujęcie to popiera fakt, że występujące w marzeniu sennym wilki są właściwie owczarkami i jako takie jawią się na rysunku (s. 142).

A zatem, można by sądzić, że „przeniesienie ze spółkujących psów na rodziców” dokonało się z p e w n y m o p ó ź n i e n i e m.

Jaką rolę w owym – rozwijającym się wstecz, z opóźnieniem – procesie „przeniesień” odgrywa doświadczenie? I jak jest ono rozumiane? Jak widzieliśmy, doświadczenie „sceny pierwotnej” w rozlicznych substytucjach zacierało swój walor „obecności”. Stawało się śladem śladów. Traciło także charakter jakiegoś danego, zapisanego, gotowego do odtworzenia – zdarzenia/doświadczenia. Stawało się, w praktyce Freudowskiej analizy, efektem procesu rekonstrukcji. Podobnie jak było poddane rekonstrukcji przez pacjenta:

[...] te sceny z okresu dzieciństwa n i e s ą – pisze Freud – o ile pozwala mi to stwierdzić własne doświadczenie – o d t w a r z a n e jako wspomnienia, są one bowiem w y n i k a m i r e k o n s t r u k c j i (s. 137; podkr. – K.K.).

Cytowane wcześniej sformułowanie Derridy, mówiące o tym, że nawet wówczas, gdy myślimy o nieświadomości, z której chcemy wyłuskać jakąś „przeszłość”, musimy pogodzić się z faktem, że owa „przeszłość” „nigdy nie była ani nigdy nie będzie obecna i [...] w przyszłości nie będzie nigdy wytworzona lub odtworzona w formie obecności” – owo sformułowanie znakomicie zakorzenia się w wykładzie Freuda.

Te wcześniej nieświadome wspomnienia nie zawsze jednak muszą być prawdziwe; owszem, może się w nich kryć prawda, ale często są tak zniekształcone, że przeczą prawdzie, że – całkiem podobnie do zachowanych w formie spontanicznej tak zwanych wspomnień pokrywczych – są one przetkane elementami fantastycznymi. Pragnę tu stwierdzić tylko tyle: sceny w rodzaju tych, z jakimi mamy do czynienia w wypadku mojego pacjenta, a zatem pochodzące z tak wczesnego okresu i zawierające taką treść, sceny wysuwające pretensje do tak nadzwyczajnego znaczenia dla historii tego przypadku, z reguły nie są odtwarzane jako wspomnienia, trzeba je bowiem krok po kroku rekonstruować – na podstawie pewnej sumy aluzji. Gwoli argumentacji wystarczy, jeśli tu przyznam, że takie sceny w przypadkach nerwicy natręctw nie są uświadamiane w postaci wspomnień (s. 137).

Albowiem taki chory w trakcie długiego czasu, jaki minął od chwili wystąpienia owej sceny, mógł w najróżniejszych chwilach nabywać wra-

żenia, wyobrażenia i informacje, które później przekształcił w obraz wyobrażeniowy, które wyprojektował wstecz na swe dzieciństwo i powiązał ze swymi rodzicami (s. 141).

Mimo że tak młody, nasz pacjent był jednak w stanie zastąpić wrażenie z czwartego roku życia wymyśloną traumą, jaką miał przeżyć w wieku półtora roku; ale regresja ta nie wydaje się ani zagadkowa, ani tendencyjna. Scena, którą trzeba było stworzyć, musiała spełniać pewne warunki (s. 143).

W przedstawionych cytacjach akcentuje się, że determinujące wydarzenie nie jest odtwarzane, że nie wiadomo nawet, czy naprawdę zdarzyło się i jaką przybrało formę (natłok wątpliwości: „znieskształcone”, „fantastyczne”, „obraz wyobrażeniowy”, „wymyślona trauma”), że krótko mówiąc, można wątpić, czy kiedykolwiek jest obecne jako wydarzenie. Na pewno zaś zostało „skonstruowane”, „wyprojektowane wstecz”, *après coup*, z opóźnieniem, *nachträglich*. Skonstruowane przez coś, co może być nazwane, o czym już była mowa, przez „tekstowy mechanizm nieświadomości” (J. Culler).

Wraz z Peggy Kamuf musi pojawić się kontekst dekonstrukcji i psychoanalizy. I trzeba przypomnieć, że logika *différance* odnosi się nie tylko do języka, tekstu, nieświadomości, ale także do doświadczenia⁷³. Doświadczenia „literatury”, „lektury” czy „interpretacji”, przywoływanego wielokrotnie przez Derridę. Doświadczenia „zbudowanego na śladach”, rezygnującego z empirycznie pojmowanej obecności (podmiotu i przedmiotu doświadczenia), doświadczenia lektury jako podróży, transgresji wreszcie.

Doświadczenie – pisze Derrida – zakłada oczywiście spotkanie, recepcję, percepcję, lecz w znaczeniu rygorystycznym wskazuje na ruch przekraczania [*traversée*]. Doświadczać czegoś to postępować, żeglując [*avancer en naviguant*], maszerować, przekraczając. Przekraczając w konsekwencji granicę⁷⁴.

U Kamuf doświadczenie oznaczałoby: przekraczać granice tożsamości, podmiotowości i granice jakiegoś w bezruch zamienionego – doświadczenia. Po lekcji dekonstrukcji i psychoanalizy okazuje się, że kobiecie doświadczenie pisania/czytania wytwarza się w skomplikowanym i złożonym procesie, w ruchu pomiędzy świadomością a nieświadomością.

⁷³ M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura...*, s. 272. Zob. też konteksty, które M.P. Markowski rekonstruuje z pism Derridy, gdzie pojawia się „doświadczenie”.

⁷⁴ J. DERRIDA: *Points de suspensions. Entretiens*. Réd. E. WEBER. Paris, Galilée, 1992, s. 387; cyt. za: M.P. MARKOWSKI: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura...*, s. 198.

Ów przepływ do świadomości – pisze Derrida – nie jest bowiem jakimś pochodnym i powtórным zapisaniem, transkrypcją dublującą pismo nieświadomości, ale wytwarza się na sposób źródłowy i w samej swojej wtórności jest źródłowy i nieredukowalny. Skoro świadomość jest dla Freuda powierzchnią wystawioną na świat zewnętrzny, to tutaj właśnie, miast iść za metaforą w banalnym kierunku, trzeba – na odwrót – uchwycić możliwość pisania, które podaje się za świadome i skuteczne na tym świecie (widzialna zewnętrzność grafii, literalności, literalnego ujęcia literalności itd.), biorąc za punkt wyjścia tę pracę pisania, która krąży w obiegu jako energia psychiczna między nieświadomością a świadomością. [...] Co do owego pisma nie-transkrypcji, Freud dodaje rzeczywiste istotne doprecyzowanie. Ukazuje ono jasno: 1) niebezpieczeństwo polegające na unieruchomieniu lub zamrożeniu owej energii w naiwnej metaforze miejsca; 2) konieczność nie tyle porzucenia, ile przemyślenia na nowo przestrzeni lub topologii owego pisma; 3) że Freud, starając się zawsze *przedstawić* aparat psychiki przy pomocy pewnej sztucznej konstrukcji [*montage*], nie odkrył jeszcze jakiegoś adekwatnego mechanicznego modelu, tej konceptualizacji grafematycznej, jakiej już używa do opisanie tekstu psychicznego⁷⁵.

Jaka stąd lekcja dla lektury? Że należałoby zrezygnować z przeświadczeń, iż dysponujemy danymi, dostępnymi nam bezpośrednio doświadczeniami. Że nawet te konstruowane, rekonstruowane, podlegają skomplikowanym procesom i warto ową komplikację mieć na uwadze. Także dlatego, aby „teksty zapisane w jakimś nieznanym języku” mogły w społecznych doświadczeniach kobiet, choćby z opóźnieniem, w śladach uzyskiwać szansę na warunki, pozwalające wytwarzać umykające, ale nieustannie domagające się, aby powołać je do życia: nowe znaczenia i nowe rozumienia. I znowu, jak widać, krążymy w przestrzeni pomiędzy kobietą i jej ciałem a kobietą, która – wedle słów Kristevej – „nawet nie należy do porządku *bycia*”.

⁷⁵ J. DERRIDA: *Freud i scena pisma*. W: IDEM: *Pismo i różnica*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI. Warszawa, KR, 2004, s. 372.

4. Doświadczenie czytania i nowa koncepcja genderu

4.1. Mary Jacobus: *Reading Woman (Reading)* (1986)

Artykuł Mary Jacobus *Czytając kobiecie czytanie* (1986) można uznać za kontynuację szkicu J. Cullera *Reading as a Woman*. Jacobus, odwołując się do przedstawionych w nim diagnoz i argumentów, zmienia akcenty i zarazem nieco inaczej, niż to uczynił Culler, „ustawia” pozycje swoich „bohateerek”: S. Gilbert, E. Showalter i S. Felman. Zasadnicze cięcie, które przynosi jej tekst, dotyczy kwestii doświadczenia. J. Culler, jak pamiętamy, neutralizował linię graniczną pomiędzy „drugim” a „trzecim momentem” teorii krytycznych odwołujących się do doświadczenia. Skłonny był ów „trzeci moment” – sygnowany nazwiskami Felman i Kamuf – zbliżać do „momentu drugiego”, doświadczenie bowiem nadal było w nim obecne, jakkolwiek ukryte i na drugim planie.

Jacobus, nawiązując wprost do jego interpretacji formuły P. Kamuf i zawartych w niej powtórzeń, układających się w nieskończoną serię („kobieta czytająca jako kobieta, czytająca jako kobieta”), wskazuje na konieczność rezygnacji z doświadczenia, jeśli owa seria, ów interwał wewnątrz kobiety (proces różnicowania) ma być zachowany. Czyli, jeśli ma być spełniony warunek „rozsuwania” znaczenia „kobiety”, opóźniania konstrukcji jej tożsamości: opóźniania stabilizacji podmiotu genderu i podmiotu lektury.

To odwołanie się do „doświadczenia”, czy to czytelniczki, czy pisarki, upraszcza ten proces i kreuje jakąś złudną całość albo tożsamość, zaprzeczając owemu wewnętrznemu podziałowi, który równocześnie wytwarza ugenderowany podmiot i podmiot lektury (s. 1030)⁷⁶.

Zarówno P. Kamuf, jak i M. Jacobus bazują na psychoanalizie i dekonstrukcji. Konstruując „czytającą kobietę”, uaktywniają figurę podobieństwa. Jak pamiętamy, chodzi w niej nie o tożsamość (czytać jako kobieta), lecz o podobieństwo (czytać jak kobieta). W podanej definicji Kamuf zapi-

⁷⁶ M. JACOBUS: *Reading Woman (Reading)*. In: EADEM: *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York–London, Columbia University Press–Routledge, 1986; cyt. za: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R.R. WARHOL, D.P. HERNDL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

sywała podobieństwo kobiety w obrębie genderu, jej niemożliwą do ustalenia i unieruchomienia tożsamość: „interwał” wewnątrz kobiety. M. Jacobus – jak zobaczymy – kładzie akcent na figurę podobieństwa pomiędzy genderami: kobiecym i męskim. Dokładnie rzecz ujmując, skupia swą uwagę na wahaniu w trakcie lektury pomiędzy męskim a kobiecym genderem. Obie badaczki odwołują się nie do różnicy (Kamuf w obrębie kobiety, Jacobus pomiędzy genderem kobiecym i męskim), ale do procesu różnicowania. Obie także pojmują wytwarzanie różnicy seksualnej na wzór tekstowego (opóźniającego) mechanizmu produkowania znaczenia, różni (*différance*).

M. Jacobus opatruje swój tekst klarowną deklaracją teoretyczną, która zapisana zostaje w postaci pytania:

Co miałyby znaczyć „czytająca kobieta” [*reading woman*], jeżeli przedmiot naszej lektury (kobieta jako tekst) i podmiot lektury (czytelnik jako już przeczytany) uzyskiwaliby swój *gender* jedynie na skutek procesu lektury? Co jeśli, żeby to inaczej wyłożyć, nie byłoby żadnej innej tożsamości genderowej za wyjątkiem tej, jaką tworzy ubranie albo język – tak jak nie istnieje żadne dosłowne znaczenie przeciwstawne metaforze, lecz jedynie metafory dosłowności (s. 1029).

A zatem, wraz z Kamuf i Jacobus poruszamy się w obrębie konstruktywistycznej definicji genderu, która, rezygnując z uwarunkowań biologicznych, wskazuje na język jako jedyne źródło mające moc ustanawiania tożsamości płciowej.

Jacobus – odwołując się do sugestii Shoshany Felman⁷⁷ – interesuje się przede wszystkim ową nową sytuacją (wynikającą wprost z nowego pojmowania genderu), w której nasze odczytanie płci determinowane jest przez ubranie bądź przez instytucje, mające „ubezpieczać” opozycję seksualną. Nową sytuacją, w której dwuznaczność pomiędzy genderem męskim i kobiecym może być opisana jedynie w kategoriach maskarady i aporii, wyrażającej się w niemożności dokonania jakiegoś jednoznacznego wyboru między nimi.

Patronująca szkicowi Jacobus metafora ubraniowa wyjęta została z wypowiedzi V. Woolf, stanowiącej motto artykułu:

⁷⁷ Felman pisze: „[...] jeśli tylko samo ubranie, kulturowy znak, instytucja, determinują nasze odczytanie płci, determinują męskie i żeńskie i ubezpieczają [*insure*] opozycję seksualną jako pewną porządkującą hierarchiczną biegunowość; jeśli rzeczywiście ubranie czyni męczyznę – lub kobietę – to czy role seksualne jako takie nie są z istoty przebraniami?”. S. FELMAN: *Textuality and the Riddle of Bisexuality* (Balzac, „*The Girl with the Golden Eyes*”). In: EADEM: *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference...*, s. 50–51 (pierwodruk: *Rereading Femininity*. „Yale French Studies” 1981, nr 62).

W każdej ludzkiej istocie istnieje wahanie pomiędzy jedną płcią a drugą i często jedynie ubranie utrzymuje podobieństwo do mężczyzny lub kobiety, kiedy pod spodem płeć jest zupełnie przeciwna do tego, co na wierzchu. Tych komplikacji i konfuzji, które stąd wynikają, każdy doświadczy⁷⁸.

Orlando Virginii Woolf staje się tekstem, który wskazuje na konieczność przeformułowania tradycyjnego pojęcia transwestytyzmu.

W powieści Woolf transwestytyzm Orlanda nie stanowi prostego przebrania, naśladującego czy wyolbrzymiającego te znaki, za pomocą których jest w kulturze ustanawiana i podtrzymywana tożsamość genderowa; można by raczej powiedzieć, że Orlando przebiera się w transwestytyzm, eksponując ten dylemat („tu znów dochodzimy do dylematu”) czy też niemożliwość wyboru genderu (s. 1029).

A zatem skoro język (ubranie) tworzy tożsamość genderową, to – wedle Jacobus –

„czytająca kobieta” [*reading woman*] może być postulowana jako pewien proces różnicowania, któremu modelowi dostarcza psychoanaliza. W kategoriach freudowskich podmiot otrzymuje zarazem *gender* i podmiotowość dzięki przejściu przez kompleksy Edypa i kastracji; w kategoriach lacanowskich wejście podmiotu w porządek symboliczny, a stąd i w *gender* tegoż podmiotu, jest zdeterminowane przez stosunek do fallusa i (co wychodzi na jedno) przez przyjęcie z góry wyznaczonej pozycji w obrębie języka (s. 1030).

Jacobus dramatyzuje proces „czytania kobiety”, odwołując się, co prawda nie wprost, do sytuacji lacanowskiego podmiotu przed lustrem. Stąd też „czytająca kobieta” potrzebuje swego lustrzanego obrazu. Ów obraz z góry ją konstruuje, konstytuując kobietę w tekście – kobietę jako swój obiekt lektury, nadając jej *gender*.

Aby czytać jako kobiety, musimy zostać ukonstytuowane [*positioned*] jako już-czytane (i stąd obdarzone *genderem* [*gendered*]); innymi słowy, tym, co nas czyta, jest system znaczący, który równocześnie wytwarza różnicę (znaczenia) i różnicę seksualną (*gender*). Moglibyśmy pójść jeszcze dalej i powiedzieć, że konstytuując [*in constituting*] w trakcie czytania kobietę, nie tylko wczytujemy [*read in*] *gender*, ale konstytuujemy siebie jako czytelniczki. Ten stabilizujący, lustrzany obraz kobiety w tekście umożliwia czytanie dzięki zapewnieniu, że i my mamy twarze kobiet – lub męż-

⁷⁸ V. WOOLF: *Orlando. A Biography*. New York–London, Harcourt Brace Jovanovich, 1928, s. 188–189; cyt. za: M. JACOBUS: *Reading Woman (Reading)...*, s. 1029.

czyzn, bo liczy się to, że „kobieta” służy też za figurę lub odbicie „mężczyzny”. Czytanie kobiety staje się pewną postacią autobiografii lub autokonstytucji [*self-constitution*], niedającą się w końcu odróżnić od pisanja (kobiety). Nakładając tekstowi twarz i wkładając weń *gender*, „utrzymuje [się] podobieństwo do mężczyzny lub kobiety” (mówiąc słowami Woolf), ukrywając jednocześnie owo „wahanie pomiędzy jedną płcią a drugą”, które muszą zachować zarówno kobiety, jak i mężczyźni, ale zachować pod kontrolą, żeby siebie rozpoznać jako podmioty w ogóle (s. 1030; podkr. — K.K.).

Zdecydowałam się na prezentację trzech lektur Jacobus ze względu na to, że nie znam teoretycznego tekstu, który z równą wnikliwością i klarownością wskazywałby, odwołując się do wybranych praktyk lekturowych (Gilbert, Showalter, Felman), problemy związane z teoretyczną odpowiedzią na pytanie: czym jest czytanie kobiecie? A zatem także z odpowiedzią na pytanie: jak i czy kobiety w procesie lektury wytwarzają własne systemy znaczenia i na ile owe systemy stanowią element wywrotowy wobec znaczeń krytyki patriarchalnej?

Trzy eseje wybrane przez Jacobus łączy metafora transwestytyzmu: każdy z nich odwołuje się do niej, czyniąc z niej swoisty język interpretacji kwestii teoretycznych. Jednocześnie teksty Gilbert i Showalter różni od eseju Felman odmienne pojmowanie genderu i tekstualności. Kiedy ta ostatnia dekonstruuje tożsamość genderową, dwie pierwsze badaczki ją podtrzymują. Owe różnice pomiędzy dwiema perspektywami esejów Gilbert i Showalter oraz Felman postrzega Jacobus przede wszystkim jako efekt „wtargnięcia” psychoanalizy w kontekst teorii i krytyki feministycznej. To ogólne spostrzeżenie nabiera swego znaczenia, kiedy przywołany zostaje punkt wyjścia Felman: jej odczytanie wykładu Freuda *Kobiecość*⁷⁹ z 1932 roku. Felman dokonuje znamiennego przemieszczenia tradycyjnie stawianego pytania o różnicę i różnicę seksualną. Pyta nie o to, „czym ona jest”, albo na czym ona polega, ale o to, jak owa różnica jest wytwarzana. Tym samym przestaje być zasadne pytanie o to, czym jest „kobieceość”, natomiast wagi nabiera odpowiedź: jak owa „kobieceość” jest konstruowana.

Jakie są pożytki psychoanalizy dla krytyki feministycznej? Jedna z możliwych odpowiedzi rysuje się w takiej oto formule: „psychoanaliza wyzwala kobiecie pisanie z determinizmu źródła czy istoty, równocześnie dostarczając krytyce feministycznej sposobu na odrzucenie owej instytucjonalizacji różnicy seksualnej i tekstualnej jako tożsamości genderowej, a dzięki temu jako kwestii, które mogą być w ogóle stawiane” (s. 1031).

⁷⁹ S. FREUD: *Kobiecość*. W: *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy*. Nowy cykl. Przeł. P. DYBEL. Oprac. R. RESZKE. Warszawa, KR, 1995; S. FELMAN: *Textuality and the Riddle of Bisexuality...*

Esej Gilbert *Kostiumy umysłu. Transwestytyzm jako metafora w literaturze nowoczesnej*⁸⁰ zostaje poddany analizie, która „podgląda” i rejestruje sposób wytwarzania różnicy przez jego autorkę. Jacobus próbuje znaleźć powody, które nie pozwalają Gilbert uzasadnić przyczyny „zróżnicowanych ideologii genderowych u modernistów męskich i żeńskich” (s. 1031). Jednym z nich jest, jak się okazuje, przywoływana przez Gilbert teoria genderu, drugi sprowadza się do sposobu rozumienia przez nią relacji pomiędzy historią (historią literatury) a genderem.

Gilbert zauważa, że chociaż Joyce i Eliot, reprezentujący męski paradygmat modernistyczny, podobnie jak jego kobiece przedstawicielki (V. Woolf, M. Atwood, K. Chopin, S. Plath, D. Barnes), prezentują w swoich tekstach literackich „genderowy nieład” (*gender disorder*), chociaż, podobnie jak Woolf w *Orlando*, zapisują nietrwałość i płynność genderowej tożsamości, to przecież różnią się w swoich manifestacjach transwestytyzmu od kobiet autorek samym celem owych przedstawień. „Chaos genderowy” w ich literackich przedstawieniach należy interpretować albo jako symptom lęko- wy – „nocny koszmar”, albo jako próbę „wsparcia męskiej dominacji”. Na przeciwnym biegunie usytuowane zostają modernistki, skoro te

porzucają swe ubranie, „aby wstrząsnąć ustalonymi paradygmatami dominacji i poddania, skojarzonymi z hierarchią genderową, i przywrócić pierwotny chaos transwestytyzmu lub bezgenderowości” (s. 1031).

Gilbert nie daje, wedle Jacobus, wystarczającej i satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie o zróżnicowany stosunek męskich i żeńskich modernistów do „genderowego chaosu”, a tym samym do dwóch odmiennych „ideologii genderu”. I ani jej odwołanie się do psychobiografii, ani do historii, nie przynosi pozytywnych efektów.

Psychobiografia bowiem pozwala jej, z jednej strony, wyjaśnić powód męskich lęków, interpretowanych jako symptomy ambiwalentnej relacji z matką (Joyce, Lawrence) bądź jako zapis traumy wyniesionej z relacji małżeńskich (Eliot), ale, z drugiej strony, odwołanie do psychobiografii utrwała męską tożsamość genderową. Gilbert nie objaśnia, jakie współczynniki w relacjach obiektalnych modernistek powodowały ich odmienny od mężczyzn pogląd na układy genderowe. Nie wyjaśnia także, jakie relacje obiektalne kobiet skłaniają je do rezygnacji z utrwalania tożsamości genderowej, nie wyjaśnia, czy kobiety inaczej niż mężczyźni wchodzi w takie relacje, albo dlaczego miałyby one być bardziej od mężczyzn „odporne na takie utrwalenia i fiksacje tożsamościowe”.

⁸⁰ S. GILBERT: *Costumes of the Mind. Transvestism as Metaphor in Modern Literature*. „Critical Inquiry” 1980 (Winter), no. 2(7), s. 391–417.

Problem – według Jacobus – tkwi w uaktywnieniu przez Gilbert Stollerowskiej⁸¹ definicji genderu. To ona powoduje, że „modernistyczny pisarz jest już niedwuznacznie określony genderowo [*gendered*], albo jako męski (hierarchiczny, konserwatywny), albo jako żeński (beztrosko przekraczający granice [*shifting*], feministyczny)” (s. 1032).

Transwestytyzm obu okazuje się zatem przebieranką pozbawioną jakichkolwiek konsekwencji. Jacobus wyjaśnia:

[...] w kategoriach Stollera tożsamość genderu jest albo męska, albo żeńska, stanowiąc pewien „rdzeń tożsamości”, który jedynie ulega pewnej dwuznaczności z powodu nieadekwatnych [*unsatisfactory*] relacji obiektalnych i który może faktycznie skrycie korespondować z czynnikami biologicznym i genetycznym, nawet jeśli jawi się jako anomalia [...]. [...] Dla Stollera nie ma w rzeczywistości faktycznie żadnego przekroczenia – dodaje Jacobus – lecz jedynie pomyłona [*mistaken*] tożsamość (s. 1032).

Odwołanie się do historii, a konkretnie do doświadczenia I wojny światowej, które rodzi – wedle Gilbert – odmienne implikacje dla kobiet i mężczyzn, także nie przekonuje Jacobus, dlatego że Gilbert, wskazując na przekształcenia ról społecznych kobiet w tamtym okresie, zwłaszcza na ich wyrwanie się ze stereotypowej roli „anioła domowego ogniska”, konstruuje fantazmatyczną figurę kobiety z czasów wojny jako „anioła destrukcji”. Owa figura, jak zaznacza Jacobus, „znana z *The Madwoman in the Attic* (1979) Gilbert i Gubar, nadaje ujęciu przez Gilbert literackiego modernizmu jakiś wymiar mityczny, który sam wywodzi się z mitów męskich modernistów, takich jak Yeats” (s. 1032). I chociaż Gilbert aprobuje wyjętą z tekstów Woolf pofragmentowaną wizję historii, chociaż manifestuje swoją akceptację dla jej rozpoznań rozpadu tożsamości genderowej, to w ostateczności jej własne stanowisko zbliża się do rozpoznań męskich modernistów, że *gender* stanowi najgłębszy pokład prawdy o człowieku, głębszy od historii. Gdyby jednak owego „anioła destrukcji”, owego potwora, w jakiego wciela się kobieta modernistów, zinterpretować historycznie, to wówczas:

Owym potworem, którego rodzi historia, jest może nie tyle kobieta, ile potworna płynność [*monster flux*] (s. 1033)⁸².

⁸¹ R. STOLLER: *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*. London, Jason Aronson, 1968.

⁸² W innym miejscu M. JACOBUS (*Reading Woman (Reading)...*, s. 1030), pisze: „Potworem w tekście nie jest kobieta albo kobieta pisarka; to raczej owo stłumione wahanie się co do genderu albo niestabilność tożsamości – dwuznaczność samej podmiotowości – sieje chaos w świadomości, w hierarchii i w jednoczących schematach, zaprojektowanych tak, aby tłumili inność kobiecości”.

W tym ujęciu historia – w samym swoim pojęciu, jako historia literatury – działa represyjnie wobec dwuznaczności i wewnętrznego rozdarcia, a wyparte – kończy swą myśl Jacobus – „powraca koniecznie, w mowie nieświadomości, jako mściwy potwór” (s. 1033). A zatem, dysponując Stollerowskim pojmowaniem genderu, Gilbert nie narusza, ale utrwała pojmowanie podmiotu, tożsamości, historii, które Woolf w *Orlando* podważała.

Jeśli celem Gilbert było „przepisać historię literatury w kategoriach feministycznych” i jeśli dla realizacji tego celu posłużyła się metaforą transwestytyzmu, to zarówno wspierająca ją teoria genderu, jak i teoria historii, uniemożliwiły jej spełnienie tego zamiaru.

Recenzja Elaine Showalter *Krytyczny transwestytyzm: męscy feminiści i kobieta roku*⁸³ obejmująca między innymi książki Cullera, Eagletona oraz film *Tootsie*, posłużyła Jacobus do zdefiniowania kilku zasadniczych problemów, zarówno tych, które przewinęły się w refleksji amerykańskiej badaczki, jak i tych, które tylko *implicite* zostały uaktywnione w jej omówieniu Eagletona i w jej, jawnej i niejawnej, polemice z zasadniczym dla tego rozdziału tekstem Jonathana Cullera.

Showalter wielokrotnie z niepokojem stawia pytanie o to, czy feminizm męski należy traktować jako wyraz mody lat 80., czy raczej jako podstęp, który maskując się w formie krytycznej przebieranki, zmierza do tego, aby zawłaszczyć kobiecie terytorium – przestrzeń krytyki feministycznej. Przy okazji badaczka artykułuje dwie sprawy, tak sformułowane przez Jacobus:

[...] czy czytanie jest wyuczone i czy mężczyźni mogą nauczyć się czytać jak feministki? Czy między „czytając jako kobieta” a „czytając jako mężczyzna” jest fundamentalna różnica, i jeśli tak, to co (politycznie, socjologicznie lub ideologicznie) stanowi tę różnicę? (s. 1033).

Czytając podejrzliwie „kobiece czytanie”, nie lekceważąc zgłoszonych przez Showalter powodów do niepokoju, Jacobus krok po kroku rozpatruje jej sposób argumentacji i stwierdza, że prawdziwy niepokój Showalter dotyczy kwestii genderu, w szczególności różnicy postaw badawczych pomiędzy koncepcjami francusko-angielskimi a bliskimi esencjalizmu koncepcjami ginokrytyki. Przyjęta przez Showalter teoria genderu uniemożliwia, zdaniem Jacobus, sformułowanie i przede wszystkim teoretyczne uzasadnienie różnicy pomiędzy „czytaniem jako kobieta” a „czytaniem jako mężczyzna”.

⁸³ E. SHOWALTER: *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year*. „Raritan” 1983 (Fall), no. 3(2), s. 130–149. Korzystałam z tekstu przedrukowanego w: *Man in Feminism*. Eds. A. JARDINE, P. SMITH. New York–London, Routledge, 2003 (pierwsze wydanie – Methuen, 1987); tam też dyskusja z Terryem Eagletonem.

Showalter, rozpatrując *The Rape of Clarissa* (1982) Eagletona⁸⁴, wyciąga wniosek, że pisanie feminizuje krytyka, podobnie jak aktorstwo feminizowało Hoffmana w *Tootsie*. Jako „Dustin Hoffman teorii literatury”, uwikłany w paradoks „kobiecości”, ów marksistowski krytyk (nastawiony przynajmniej mentalnie na działanie) kompensuje sobie kobiecą pasywność, próbując „przywłaszczyć” sobie krytykę feministyczną.

Posiadłszy [*possessing*], by tak rzec, krytykę feministyczną, Eagleton skutecznie odzyskuje dla siebie jej „faliczną”, znaczącą moc⁸⁵.

Jednakże – wedle Showalter – krytyk w swoim dyskursie wycisza to, „co dwuznaczne i osobiste”, które, podkreśla Jacobus, stanowi dla Showalter zasadniczy warunek jej teorii pisania/czytania kobiecego, „teorii udowadnianych naszym własnym biciem serca”⁸⁶.

Konkluzja Jacobus brzmi nadzwyczaj klarownie:

Lecz jeśli widzi się samo pisanie jako kobiece – a tutaj pogląd Showalter jest niejasny – to nie może być żadnej teorii pisania kobiecego jako przeciwnego męskiemu ani w żaden sposób nie można dowodzić trafności tych teorii doświadczalnie, opierając się na biciu serca kobiet (s. 1034).

Jacobus z rzetelnością przecież podkreśla, że Showalter zdiagnozowała coś, co zresztą ją samą interesuje najbardziej – to mianowicie, że „tekstualność zarazem tworzy *gender* i dwuznaczność” (s. 1034), ale diagnozując fakt konstruowania przez podmiot lektury *genderu* w procesie pisania/czytania, czyli otwierając drogę wiodącą ku stworzeniu teorii pisania/czytania, zarówno kobiecego, jak i męskiego, równocześnie postawiła jej szlaban, wycofała się do „doświadczenia bycia kobietą”, do „języka ciała”, do dowodu na zasadność teorii w „biciu serc kobiet”.

Zatem, gdyby to przesunięcie interpretacji Showalter wyłożyć w formułach P. Kamuf, otwarcie się na figurę podobieństwa („czytać jak kobieta”) zamienia się ostatecznie w figurę tożsamości („czytać jako kobieta”). Wybór figury tożsamości wyraża opór i niezgodę na to, by zrezygnować z autorskiej sygnatury i z *genderowej* tożsamości. Tę rezygnację słusznie wiąże Showalter z wariantem francusko-amerykańskim, pozostającym pod wpływem dekonstrukcji i psychoanalizy, który w jej recenzji uosabia Jonathan Culler.

⁸⁴ T. EAGLETON: *The Rape of Clarissa*. Minneapolis, Minnesota University Press, 1982.

⁸⁵ E. SHOWALTER: *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year...*, s. 128.

⁸⁶ Ibidem, s. 130.

Showalter – wedle rekonstrukcji Jacobus – pozornie tylko aprobuje stwierdzoną przez Cullera „paradoksalność” aktu lektury (która odwołuje się do kobiecego doświadczenia) wyrażającą się w tym, że tożsamość kobiety jest zawsze opóźniana, że „bycie kobietą” jest tyleż dane, ile wytwarzane. Podobnie jak i jej doświadczenie. Warto podkreślić tę pozorną aprobatę. Albowiem, w istocie rzeczy, Showalter w kontekście streszczenia wypowiedzi Cullera lokuje zupełnie inne pytania: „czy *mężczyzna* może czytać jako kobieta?”, „czy męski feministą jest faktycznie *mężczyznę* czytającym jako kobieta czytającą jako kobieta?”⁸⁷.

Showalter gotowa jest przyznać, że Culler uniknął tarapatów przebie-ranki kobiecej, czytając: „nie jak *kobieta*, ale jako *mężczyzna* i jako *feminista*” (s. 1034).

Jacobus interesuje odpowiedź: dlaczego tak dużą wagę przywiązuje Showalter do owej formuły: czytać jako *mężczyzna* i *feminista*, skoro zgodziła się („z pozorną aprobatą”) na „paradoksalność” aktu lektury sformułowaną przez Cullera? Czyli zgodziła się, że „czytanie jako *mężczyzna*” podlega takiemu samemu zdublowaniu, jak w przypadku czytającej kobiety.

Showalter zbliża się do wniosku, że jeśli czytanie jako kobieta może (o ile akceptuje ona pogląd Cullera w tej sprawie) implikować konstruowanie jakiejś tożsamości genderowej, to czytanie jako *mężczyzna* nie. Innymi słowy, jej teoria tożsamości genderowej pozostaje ostatecznie przez argument Cullera nienaruszona. Choć rzekomo uważa na rozróżnienie esencjalistycznej czytelniczki „kobiety” i czytelnika „feministy” (czytelnik ów może być męski lub żeński), Showalter decyduje się podkreślić to, co nazywa lekturą feministyczną, ponieważ „ma ona ten ważny aspekt, że oferuje czytelnikom męskim pewien sposób tworzenia krytyki feministycznej, która unika kobiecej przebie-ranki” (s. 1034–1035).

Lektury feministycznej można się nauczyć, mężczyźni mogą także uczestniczyć w tym przedsięwzięciu, ale pod warunkiem, że nie będą swoich męskich ciał przebierać w stroje kobiet. Nie będą próbować „czytać jak kobiety” ani tym bardziej (byłoby to niezgodne z logiką): „czytać jako kobiety”. Pisząc, że „priorytety dekonstrukcyjne prowadzą Cullera do przece-niania esencjalistycznego dylematu definiowania kobiety czytelniczki”, Showalter deklaruje się przeciw esencjalizmowi, wysuwając czytanie „feministki” przeciw czytaniu „kobiety”. Sama jednak prezentuje „teoretyczny albo zawodowy” esencjalizm, na którym, zdaniem Jacobus, wspiera się jej obrona sygnatury i genderu autorki.

⁸⁷ Ibidem, s. 125 i 126 (na tej stronie znajdują się też zdania przytaczane dalej przez Jacobus).

Warto podkreślić ten moment lektury Jacobus, wskazujący na zasadniczą różnicę pomiędzy tym, jak Culler interpretował „hipotezę czytelniczki kobiecej” autorstwa Showalter (por. przypis 27), a tym, jak ją rozumie Jacobus. Ta bowiem, przypisując Showalter Stollerowskie rozumienie genderu, podważa pozytywną intencję Cullera, wyrażającą się w „wyjęciu” Showalter z paradygmatu esencjalistycznego. Co skutkowało, jak pamiętamy, wyraźnym odróżnieniem drugiego etapu krytyki feministycznej od pierwszego – spod znaku esencjalizmu – i równoczesnym zneutralizowaniem różnicy pomiędzy etapem drugim a trzecim, oznakowanym przez wpływ dekonstrukcji i psychoanalizy.

Jacobus wspomina reakcję Showalter na okładkę feministycznego (*Cherchez La Femme: Feminist Critique/Feminine Text*) numeru pisma „Diacritics” (lato 1982), która zaintrygowała i poruszyła Showalter swoim przedstawieniem „kobiety” jako ubrania, pod którym nie ma ciała.

Ta postać – pisze Showalter – nie ma głowy ani rąk. Na tylnej okładce suknia, kapelusz, rękawiczki i buty układają się we wdzięczne bezcielesne tableau w przestrzeni. Żadnej „pospolitej” feministki, szynkowna dziewczyna z okładki *Diacritics* każe się domyślać efemeryczności tożsamości genderowych, genderowych sygnatur⁸⁸.

Artykuł Showalter kończy się zapisem snu o literackiej feministycznej konferencji przyszłości, który opracowuje po swojemu ten obrazek z okładki: wciąż odmieniająca postać demoniczna kobieta bez głowy: zjawia, wampir, słup ognia, ustępuje głosu mężczyźnie w sukni, który mówi o Heideggerze, Derridzie, Lévi-Straussie lub Brechcie.

Jednak w ostatecznej instancji jej fantazja – konkluduje Jacobus – odsłania to, co jest kłopotliwe w modzie na przebierankę kobiecą – niełatwe rozpoznanie, że kiedy tekst zdejmuje swoje ubranie, jest faktycznie pozbawiony ciała, niesamowity i milczący. Innymi słowy, to sama nieciągłość (żeńskiego) ciała i (kobiecego) tekstu jest owym skandalem, pod który doświadczalne teorie kobiecej czytelniczki podstawiają skandal krytycznej przebieranki z lat 80. (s. 1036; podkr. – K.K.).

Podobne stanowisko teoretyczne, dotyczące tożsamości cielesnej, wyraziła Catharine Stimpson w artykule *Ad/d Feminam...*:

[...] pisarze mężczyźni – jak Genet – mogą przyswoić sobie kobiecość jako postawę, przez którą mężczyzna wyraża bierne [*receptive*] podporządkowanie Bogu lub boskiemu fallusowi. [...] Z kolei inni pisarze

⁸⁸ Ibidem, s. 132.

mężczyźni, jak Henry James, piszą o kobietach jako o uroczych ofiarach. Z emfazą samoświadomości mówią w imię kobiecości i dla niej.

Każda z tych strategii jest ograniczona choćby ze względu na oczywistość różnic anatomicznych. [...] Pisarz mężczyzna może mówić w imię k o b i e c o ś c i, do niej lub z jej perspektywy. Nie może mówić, chyba że fikcyjnie, w imię k o b i e t y, do niej lub z jej perspektywy⁸⁹ (podkr. – K.K.).

Porzucając „konserwatywną” (Stollerowską) teorię genderu, wchodzącą w skład interpretacyjnego instrumentarium Gilbert i Showalter, zwraca się Jacobus ku tekstowi Shoshany Felman *Rereading Femininity*⁹⁰ [Ponowne odczytanie kobiecości], aby odnaleźć w nim jakiś teoretyczny argument, który mógłby stworzyć warunki do „jakiegoś bardziej rewizjonistycznego odczytania kobiety” (s. 1036).

Niewątpliwie zwrot w teorii genderu, widoczny w interpretacji Felman, dokonuje się za sprawą psychoanalizy, ale także wiąże się z nowym odczytaniem przez nią wykładu Freuda *Kobiecość* (z 1932 roku). Wyszła od swoistego eksperymentu, który polegał na tym, że Freudowską wypowiedź skierowaną przez niego w roku 1932 do wyobrażonej widowni: „Zagadkę, jaką stanowi kobiecość, starali się zgłębić ludzie od niepamiętnych czasów. [...] Również i obecni na tej sali mężczyźni nie będą mogli odmówić udziału w tych rozmyślaniach, od kobiet tego się nie wymaga – to one same są tą zagadką”⁹¹, Felman przeniosła w rok 1989 i wybrała dla niej adresatki – uczestniczki feministycznego sympozjum. Używając sobie Freudowskiej pierwszej osoby z jego wykładu, podmieniła tym samym gender. Efektem owej genderowej wymiany był śmiech słuchających jej kobiet. Felman, tropiąc implikacje tego śmiechu, postrzega go jako skutek „przestrzennego, czasowego i seksualnego przemieszczenia, jakie moje wypowiedzianie dokonało na stwierdzeniu Freuda”⁹². Owo wypowiedzianie uwi-

⁸⁹ C. STIMPSON: *Ad/d Feminam: Women, Literature, and Society*. In: EADEM: *Selected Papers from the English Institute: Literature and Society*. Ed. E. SAID. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, s. 179; cyt. za: N.K. MILLER: *Subject to Change. Reading Feminist Writing...*, s. 72.

⁹⁰ S. FELMAN: *Rereading Femininity*. „Yale French Studies” 1981, no. 62, s. 19–44; dalej cytuję za przedrukiem w: EADEM: *Textuality and the Riddle of Bisexuality...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁹¹ S. FREUD: *Kobiecość...*, s. 130–131. Chcę zwrócić uwagę na drobiazg, który ma jednak, ze względu na interpretację Felman, znaczenie. Chodzi mianowicie o cytowany fragment i jego przekład. W wersji angielskiej podanej przez Felman brzmiałby on nieco inaczej i owo inaczej o tyle waży, że zmienia się tryb wypowiedzi: „W historii ludzie rozbijali sobie głowy o zagadkę kobiecości. [...] Ani wy nie unikniecie kłopotów z tym problemem – ci z Was, którzy są mężczyznami. Do Was, które jesteście kobietami, to się nie stosuje – same dla siebie jesteście problemem”.

⁹² S. FELMAN: *Textuality and the Riddle of Bisexuality...*, s. 42–43; para pojęciowa: *utterance/statement* stanowi angielski odpowiednik francuskiej pary pojęciowej: *enontiation/énoncé*, co oddają po polsku jako: wypowiedzianie/wypowiedź.

doczniło przede wszystkim w tekście Freuda nieprzystawalność (*discrepancy*) wypowiedzania do wypowiedzanej wypowiedzi: jedno otwierało – dla mężczyzn – kwestię kobiety („*opening up the question of the Woman*”), drugie ją zamykało dla kobiet („*closing it »for« women*”). Dlatego, że sama kwestia była traktowana przez Freuda jako kwestia pożądania, także pożądania samej kwestii. A skoro kobiety funkcjonują jedynie jako przedmioty pożądania, mogą być zatem jedynie przedmiotami tej kwestii.

W stopniu – wnioskuje Felman – w jakim kobiety „*stanowią kwestię*”, nie mogą tej kwestii *wypowiedzieć*; nie mogą być mówiącymi *podmiotami* tej wiedzy, tej nauki, której owa kwestia poszukuje (s. 43).

Felman akcentuje efekt, jaki powstaje wraz z substytuowaniem miejsc w wypowiedzaniu: kiedy miejsce mężczyzny zajmuje kobieta. Owo upodmiotowienie przedmiotu stanie się dla niej centralną sprawą w lekturze opowiadania Balzaka.

W lekturze zaś tekstu Freuda owo przemieszczenie miejsc i zarazem genderowych pozycji owocuje nowym, w odniesieniu do tradycji, jego ujęciem.

Stwierdzając tutaj moje miejsce jako pewnego mówiącego podmiotu, tym samym *wmieszałam się* [*interfered*], przez kobiece wypowiedzanie i lekturę, w męskie pisanie Freuda. *Odegrałam* [*enacted*] różnicę seksualną w samym akcie lektury Freudowskiego śledztwa w jej sprawie, odegrałam ją właśnie jako różnicę, mając na celu nie odrzucenie śledztwa Freuda, ale jego przemieszczenie, przeniesienie go poza kwestię przez niego *zawartą w wypowiedzi* [*stated*], naruszając przeźroczystość i mylącą, oczywiście samą przez się, uniwersalność jego męskiego wypowiedzania (s. 43).

Otóż, jeśli Freud pytał: „czym jest kobiecość” dla mężczyzn?, to Felman pyta: co to pytanie Freuda „znaczy dla kobiet”? I proponuje, aby je odnieść do tekstu Balzaka, „który dramatyzuje zagadkę kobiecości jako podwójną kwestię czytania różnicy seksualnej oraz interwencji różnicy seksualnej w sam akt czytania” (s. 43).

Wypada teraz – idąc śladami Jacobus, choć niekiedy zbaczając poza nie – powtórzyć podstawowe tezy interpretacji Felman. *Dziewczyna o złotych oczach* opowiada o historii trójkąta miłosnego, rozgrywającej się pomiędzy dwiema kobietami: Paquitą i markizą, oraz Henrykiem. Jak dowodzi Felman, historia ta „zarazem eksploruje i kwestionuje samą strukturę opozycji pomiędzy płciami, tak samo, jak odpowiednie definicje męskości i kobiecości” (s. 44).

W opisanym przez Balzaka XIX-wiecznym społeczeństwie zarówno podział klas, jak i podział płci organizuje zasada hierarchii, która tworzy au-

torytatywny porządek społeczny. W owym zinstytucjonalizowanym i skonwencjonalizowanym porządku, w ścisłej polaryzacji na męskie i żeńskie, kobieta funkcjonuje jedynie jako metafora mężczyzny.

Innymi słowy – objaśnia Felman – seksualność funkcjonuje tutaj jako znak pewnej konwencji retorycznej, której *signifiant* stanowi kobieta, a *signifié* mężczyzna. Jedynie mężczyzna ma zatem przywilej właściwego znaczenia, tożsamości *dosłownej*: kobiecość jako *signifiant* nie może oznaczać *samej siebie*, ona jest tylko metaforą, substytutem figuratywnym, może tylko odnosić się do mężczyzny, do fallusa jako do swego właściwego znaczenia, jako do swego *signifié* (s. 47).

W opowiadaniu Balzaka Paquita traci własne imię – przez mężczyzn, przyjaciół Henryka zostaje nazwana „dziewczyną o złotych oczach”. Rzekiwista niewolnica, przybyła z Hiszpanii, funkcjonuje jako obiekt wymiany i mediator pożądania. Jej złote oczy odbijają narcystyczne pożądanie Henryka, utwierdzając jego męskość. Są lustrem, w którym Henryk „może kontemplować swój własny wyidealizowany obraz, tak jak i podziwiać samego siebie” (s. 46).

Henryk, jako „czytelnik” Paquity i jej kobiecości, dwukrotnie błądzi. Po raz pierwszy popełnia omyłkę, kiedy sądzi, że adresatką jego pożądania jest markiza. Okazuje się, że jest nią Paquita. Po raz drugi myli się, kiedy rywalem w miłosnej aferze wydaje mu się markiz i dopiero w finale dowiaduje się, że jest nim (nią) markiza. Owo podstawienie męskiego za żeńskie będzie skutkowało śmiercią Paquity i bezcennym, choć aktywizującym doświadczeniem niesamowitego, rozpoznanie podzielonej (kobiecie w męskim) męskości własnej. „Czytanie” Henryka stanowi dla Felman przykład lektury niewłaściwej. Pytanie o to, jak nie należy czytać, oznacza: „jak zatrzymać czytanie polegające na tym wyłącznym, ślepym odniesieniu [*reference*] do jakiegoś męskiego *signifié*”? (s. 49).

Tak jak myli się Henryk, poszukując imienia swego wroga i rywala, bo nie umie czytać kobiecości, tak myli się Paquita, wykazując niezdolność do czytania męskości. Wychowana w izolacji, odcięta przez markizę od świata, w najbardziej dosłowny sposób nie wie, czym jest mężczyzna. I dlatego – w opozycji do dualizmu męski/żeński – traktuje kobiecie jako swój punkt odniesienia. Dlatego też związana erotycznie z markizą zakochuje się w Henryku z powodu jego podobieństwa do kobiety: do markizy właśnie – jak się potem okaże: przyrodniej siostry Henryka. Podczas pierwszego intymnego spotkania przebiera go w jej strój. Ta scena stanowi dla Felman ilustrację tego, że zarówno słowa, jak i tożsamość genderowa, mogą ulegać przebierance i wymianie. Że mamy do czynienia jedynie z maskaradą męskości/żeńskości i nie ma powodu utrzymywać, że istnieje jakiś referent męskiego/kobiecego.

Tekst Balzaka — pisze Felman — można by, faktycznie, postrzegać jako pewną retoryczną dramatyzację i pewną filozoficzną refleksję na temat konstytutywnej relacji pomiędzy transwestytyzmem a seksualnością, czyli na temat konstytutywnej relacji pomiędzy rolami płciowymi a ubraniem. Jeśli ubranie, jak zdaje się sugerować ten tekst, jeśli samo tylko ubranie, kulturowy znak, instytucja, determinuje nasze odczytanie płci, determinuje męskie i żeńskie i ubezpiecza [*insure*] opozycję seksualną, jako pewną porządkującą hierarchiczną begunowość; jeśli rzeczywiście ubranie czyni *mężczyznę* — lub kobietę — to czy role seksualne jako takie nie są z istoty przebraniami? Czy nie są role seksualne jedynie przebraniem dla owej wieloznacznej złożoności rzeczywistej seksualności, rzeczywistej różnicy seksualnej? (s. 50–51).

Z kolei drugi centralny moment opowiadania, kiedy to Paquita w ekstazy miłosnym uniesieniu wykrzykuje do Henryka: „Oh! Mariquita!”, załamuje i burzy uporządkowaną opozycję pomiędzy męskim i żeńskim, łącząc w tym jednym imieniu markizę, Paquitę i Henryka. Puszczając w ruch ich własne imiona, jednocześnie narusza ich przeciwstawne pozycje i sprawia, że stają się wzajemnie wymienialne, odwracalne: męskie na żeńskie i na odwrót. Analizując wielorakie konotacje owego wykrzyku Paquity, Felman akcentuje jego rolę dla podważenia funkcjonowania reprezentacji. Henryk, mianowicie, musi zobaczyć siebie na nowo w złotych oczach Paquity: musi zgodzić się na rezygnację z odbicia idealnego obrazu siebie samego na rzecz odbicia, które narusza poczucie jego seksualnej tożsamości.

Spotkanie brata i siostry nad martwym ciałem Paquity, zamordowanej przez markizę, jest momentem prawdziwej rewelacji. Henryk odkrywa, że jego rywalem nie jest inne, ale to samo. Tym razem, przeglądając się w oczach siostry, zauważa w nich swego sobowtóra — to, co kobiecie:

[...] wrogiem Henryka jest jego duplikat w każdym sensie: w tej niesamowitej lustrzanej grze sobowtórów nad ciałem ich wzajemnej ofiary Henryk spostrzega u swojego wroga ściśle odbicie swego własnego pożądania i swej własnej morderczej zazdrości; ten wróg ma jego własny głos, jego własną twarz; ten wróg, inaczej mówiąc, jest *nim samym* (s. 56).

Tym, co nagle odsłania Henrykowi owo niesamowite lustro w tej scenie rozpoznania, jest kobiecość, nie jako zwierciadlane odbicie męskości, ale jako dezorientujące wcielenie różnicy seksualnej (s. 63)⁹³.

⁹³ Felman szczegółowo wyjaśnia cały ten proces rozpoznania: „Co więcej, ów narcystyczny *heimlich* [samowity] związek ze swojską i rodzinną kobiecością sam się obraca w *unheimlich* [niesamowity]. Bo w lustrze Henryk musi rozpoznać wcielenie w jego sobowtóra — w jego siostrę — swe własne kobiece odbicie: widzi *sam siebie* jako kobietę. W niesamowity sposób znajduje się więc Henryk twarzą w twarz z własną kastracją,

A zatem – wnioskuje Felman:

Męskość, jaką odkrywa Henryk, nie jest jakąś substancją, wobec której kobiecość byłaby *opozycją*, czyli zarazem *brakiem* i negatywnym *odbiciem*. Skoro sam Henryk ma twarz kobiety, to kobiecość, jak odkrywa Henryk, nie znajduje się *na zewnątrz* męskości, nie stanowi jego upewniającej samowitej *opozycji*, ona tkwi *wewnątrz* męskości, stanowiąc jego niesamowitą *różnicę w stosunku do siebie samego* (s. 64).

Różnicę, która podważa samą tę opozycję męskości i kobiecości.

Kobiecość „zamieszkuje” męskość jako inność lub zakłócenie; ale jest wypierana, bo zagraża, jak to pokazuje tekst opowiadania, podtrzymywaniu przez bohatera Balzaka złudzenia o swej niezachwianej tożsamości genderowej (a tym samym o porządku świata). Tożsamości, od której zależy jego męskość. I chociaż Felman nie odwołuje się wprost do pojęcia biseksualności, to Jacobus podpowiada, że w istocie Henryk, chcąc zemścić się na Paquicie za zdradę, tak naprawdę „usiłuje zniszczyć owego potwora biseksualności, który zawsze czyha wewnątrz” i niezaakceptowany zostaje w końcu wyprojektowany na zewnątrz w postaci kobiety, „która jest jego potwornym i dwuznacznym sobowtorem”, w postaci kobiecości, którą „musi zanegować” (s. 1038)⁹⁴.

Felman, ulokowana w wykładzie Freuda – jako kobieta – pośród przedmiotów pożądania, interweniuje w jego wypowiedź, zajmując miejsce podmiotu wypowiadania; w taki sam sposób Paquita – niewolnica, skazana na bezwzględne podporządkowanie – rozbija reprezentację w opowiadaniu Balzaka. Biorąc sobie dwóch kochanków, frustruje tym samym markizę i Henryka, którzy mieli pretensje do posiadania jej na własność:

Paquita – streszcza Jacobus – przekracza system [*transgresses the system*], w który jest wpisana, ośmielając się być pożądanym podmiotem narzucającym własne prawa i to takim, którego pożądanie rozbija hierarchiczną opozycję męskiego i żeńskiego (s. 1038).

symbolizowaną zarazem przez to odbicie jego kobiecej twarzy i utratę złotych oczu, dzięki którym mógł obojętnie zachować swój wyidealizowany męski obraz siebie, swą uniwersalną męską dosłowność. Zdetronizowana z tej uprzywilejowanej pozycji niedwuznacznej męskiej dosłowności, męskość nie może już oznaczać siebie jakimś znakiem pełni. Jeśli kobiecość staje się rzeczywiście jakimś *signifiant* kastracji, to nie jest ona tutaj w żaden sposób wcieleniem tej *dosłownej kastracji*, tego udosłownienia figury kastracji (jak to czasem bywa u Freuda), ale raczej (tak rozumiem najbardziej radykalne momenty rewelacji [*insight*] Freuda – jak i tekstu Balzaka) kastracji jako różnicującego procesu substytucji, podważającego, przeciwnie, dosłowność jako taką” (s. 64).

⁹⁴ M. JACOBUS: *Reading Woman...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Zgadzając się z konkluzjami Felman, jednocześnie powraca Jacobus do jej wstępnych zapowiedzi lektury Freudowskiego wykładu *Kobiecość*. Powraca, dokonując w jej czytaniu istotnych przemieszczeń. Konsekwentne stanowisko w kwestii biseksualności pozwala jej postawić znak zapytania wobec zdecydowanej wypowiedzi Felman, która zamieniając role w pytaniu Freuda o kobiecość, oznakowała jego tekst jako uniwersalizująco męski. „Czy sama tekstualność (jak pisanie Eagletona) nie zawiera w sobie zawsze »czegoś dwuznacznego«?” (s. 1039) – pyta Jacobus. W istocie, jeśli bowiem zakłada się biseksualność podmiotu pisania i czytania, to tym samym otwiera się myślenie o pewnym procesie, który uruchamia „ów wewnętrzny podział, za pomocą którego tożsamość seksualna jest konstytuowana (a może powinienam powiedzieć »utrwalana«?)” (s. 1039).

Wgląd w organizację Freudowskiego dyskursu o kobiecości wie dzie także Jacobus do zawieszenia tej – zmienionej przez Felman – wersji Freudowskiego pytania. Freud, stwierdzając, że anatomia czy psychologia stają bezradne wobec zagadki kobiecości, zwraca się ku psychoanalizie. A ta, „odrzucając samą ideę tajemnicy lub »istoty«”, pyta, „jak przebiega samo różnicowanie” (s. 1039–1040).

W zgodzie ze swoją szczególną naturą – mówi Freud – psychoanaliza nie próbuje opisać, c z y m j e s t k o b i e t a – to byłoby zadanie niewykonalne – ale bierze się za śledztwo, j a k d o c h o d z i d o j e j z a i s t n i e n i a (s. 1040; podkr. – K.K.)⁹⁵.

Otóż ten, wielokrotnie przez krytyczki feministyczne cytowany, fragment Freudowskiej wypowiedzi zostaje wykorzystany przez Jacobus jako potwierdzenie i jako zasadniczy argument w jej interpretacji.

Do owej „szczególnej natury” psychoanalizy, sugeruje Freud, nie należy opisywanie tego, co jest zderzające się z dwuznaczną realnością obserwacji lub przedstawienia, ale raczej odkrywanie tego procesu, dzięki któremu konstruowana jest owa realność lub ów zbiór przedstawień (s. 1040).

Proces seksualnego różnicowania śledzi Jacobus, odwołując się do Freudowskiej tezy o biseksualności. Psychoanalitik zmieniał poglądy – naj-

⁹⁵ W tłumaczeniu polskim, już wcześniej cytowanym, znajduje odpowiednik danego fragmentu: „[...] o swoistości podejścia psychoanalitycznego do tej kwestii stanowi wówczas to, że nie stara się ono dostarczyć opisu tego, na czym polega kobiecość – byłoby to na gruncie psychoanalizy zadanie bez mała nie do wykonania – lecz, że bada, w jaki sposób dziecko o skłonnościach biseksualnych staje się kobietą”. S. FREUD: *Kobiecość...*, s. 134. Pozostawiam w tekście głównym tłumaczenie z języka angielskiego, ponieważ wydaje się, że bardziej klarownie wypowiada Freudowską intencję.

pierw traktował biseksualność jako fazę wcześniejszą wobec ustanowienia różnicy seksualnej („w kategoriach jakiejś niezróżnicowanej natury seksualnej”) – w końcu

zaczął postrzegać biseksualność, mówiąc słowami J. Mitchell i J. Rose [...] jako odpowiednik „całkowitej niepewności podziału seksualnego samego w sobie” oraz jako nieoddzielną od „podziału i chwiejności ludzkiej podmiotowości”. To Lacanowskie odczytanie różnicy seksualnej podkreślałoby w szczególności to, co Rose nazywa „osiągalnością dla wszystkich podmiotów obu pozycji w stosunku do samej tej różnicy” (s. 1040)⁹⁶.

Jacobus sięga jednak po – jak twierdzi – „płodne odczytanie” *Kobiecości* autorstwa S. Kofman⁹⁷, która zauważyła, że biseksualność przypisana kobietom „czyni z nich nie jakąś pochodną mężczyzny, lecz raczej, w ich złożoności, pewien model seksualności w ogóle” (s. 1040). A jeśli tak, to teoretyczna struktura, która produkowała kobiecość jako negatyw męskości, jako brak i ułomność, może zostać uznana za zdezaktualizowaną. Psychoanaliza – jak dowodził Freud – zmierzająca do opisanie procesu „zaistnienia kobiety”, mogłaby zyskać odmienną od tradycyjnej wykładnię owego „opisu” i wykładnię definiowania kobiety:

Psychoanaliza nie wytwarza tej definicji, zdaje sprawę z tego, jak ta definicja jest wytwarzana (s. 1041)⁹⁸.

Kobieta – kobiecość – traktowana jako nie dana, ale jako wytwarzana, posłuży Jacobus do przemodelowania sposobu formułowania teorii kobiecego czytania. Przy czym, jak sama zaznacza, „nacisk przesuwają się z »kobiety« na czytanie” (s. 1041).

Jacobus wraca do *Orlanda* Virginii Woolf, czytanej przez nią jako „historia jego pisania”, jako zapis „historii kobiety pisarki” (s. 1041). Interesuje ją w szczególności nierozzerwalny związek, jaki wytwarza się pomiędzy biografką (Woolf) i fikcyjną pisarką (Orlando). Związek, który odsłania relację pomiędzy genderem i pisaniem, pomiędzy biografką, kobietą pisarką i kobietą pisaną (Orlando), kobietą czytającą a kobietą czytaną.

Życie jest najpełniej obecne wtedy – notuje Jacobus wnioski z obserwacji owej relacji – kiedy życie pisarza i pisanie życia przenikają się,

⁹⁶ Jacobus cytuje ich wspólną przedmowę do antologii: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. Eds. J. MITCHELL, J. ROSE. London–New York, Longman, 1989, s. 12, 29.

⁹⁷ S. KOFMAN: *L'énigme de la femme. La Femme dans les texts de Freud*. Paris, Galilée, 1983 (pierwsze wydanie – 1980).

⁹⁸ *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne...*, s. 57.

przełamując rozróżnienie podmiotu i przedmiotu na kobietę jako pisarza i na kobietę pisaną, na kobietę czytelnika i na kobietę czytana. Innymi słowy, Orlando i jej biografka tworzą siebie wzajemnie przez wzajemne podstawianie (s. 1042).

A zatem relacja między nimi wytwarza każdą z nich w operacji „wzajemnego podstawiania”, w procesie, w którym konstytuując kobietę w tekście, jesteśmy same przez nią konstytuowane. Nie tylko Orlando zamieszkują wielorakie, płynne, fikcyjne jaźnie, także pisanie Woolf i również jej jaźń podlega temu samemu procesowi „rozkładu”. Pisząc „nową biografię”, a także tworząc zarys nowej autobiografii, musiała Woolf uporać się z męską tradycją, w której „samo pojęcie jaźni, sam kontur ludzkich opowieści o życiu, był zawsze, od św. Augustyna do Freuda, wymodelowany na podstawie mężczyzny” (s. 1042).

W taki sam sposób, jak czytająca i pisząca oraz czytana i pisana kobieta (jaźń) wytwarzają siebie wzajemnie przez podstawianie, następuje w tekście pisarki i w tekście jej fikcyjnego sobowtóra przemieszczanie jednej jaźni na inną, męskiego na żeńskie, biografii na autobiografię, czytelnika na piszącego.

Psychoanaliza, zgodnie z sugestią samego Freuda, kieruje pytanie o kobiecość ku literaturze:

[...] ponieważ – wyjaśnia Jacobus w podsumowaniu – to właśnie w języku, w czytającej i piszącej kobiecie ta kobiecość sama się równocześnie ujawnia i się dekomponuje, w nieskończoność przemieszczając owo utrwalenie tożsamości genderowej w grze różnicy i podziału, równocześnie wytwarzającej i likwidującej *gender*, tożsamość i znaczenie. Owa „różnica (widzenia)”, której szukamy, czytając kobietę (czytającą), nie jest na pewno niczym innym, jak tym otwarciem, tą dekompozycją, która stawia samą instytucję różnicy pod znakiem zapytania, nie wymazując samego pytania o różnicę (s. 1042–1043).

Gdyby próbować odnieść ów iście derridiański zapis gier językowych i gier w języku do pytania o czytanie i pisanie kobiece i męskie, to należałoby – tak, jak to miało miejsce z definiowaniem kobiecości przez Freuda w lekturze Jacqueline Rose – przekształcić tradycyjne pytanie: czym jest owo czytanie i pisanie kobiece i męskie?, na pytanie o to, jak jest ono wytwarzane. W jaki sposób konstruuje się warunki dla jego zaistnienia? Jakie dyskursy aktywizuje się w procesie jego produkcji? Jacobus sugeruje tropienie gestów językowych: oznaczania i wymazywania, wytwarzania i dekomponowania „różnicy”.

5. Czas lektury powraca: doświadczenie czytania a wspólnota czytelników

Lektura – wyrugowana, zepchnięta na boczny tor feministycznych badań przez ginokrytykę – powraca wraz z uaktywnieniem się Reader-Response Criticism. Nie oznacza to, że zaniechano czytania, ale że jego praktykowanie, a przede wszystkim refleksja nad jego trybami, były głównie podtrzymywane przez zwolenniczki myślenia post-strukturalnego i dekonstrukcyjnego.

Esej Patrocino P. Schweickart⁹⁹, do którego wielokrotnie już się odwoływałam, jest interesujący, bo zawarty w nim apel o reanimację lektury sformułowany został przez badaczkę, która reprezentuje tradycję intelektualną podobną do ginokrytyki. Przyznaje się ona wprost do esencjalizmu: podkreśla substancjalne pojmowanie czytelnika. A zatem, jej propozycja niedokładnie umieszcza się w samym centrum refleksji spod znaku ginokrytyki. Jej polemika z Showalter, która dotyczy teoretycznego ujęcia czytania, została przeze mnie odnotowana w rozdziale drugim, podrozdziale 4. *Teoretyczna Elaine Showalter*.

Chociaż Schweickart nie nawiązuje wprost do krytyczek androtekstów – pierwszych praktykujących czytelniczek feministycznych – to jej argumentacja za uznaniem wagi lektury brzmi niczym echo przekonań K. Millett i J. Fetterley. Krytyka feministyczna jest dla niej pewnym typem praktyki, w której nie chodzi o to, aby ograniczyć się do interpretacji literatury, ale aby od interpretacji literatury przejść do interpretacji świata, aby go zmienić. A zatem nie można ignorować aktywności czytania, literatura bowiem, jako *praxis*, oddziałuje na swoich czytelników.

⁹⁹ P.P. SCHWEICKART: *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading*. In: *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts*. Eds. E.A. FLYNN, P.P. SCHWEICKART. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986. Przytaczam za przedrukiem w: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

5.1. Patrocino Schweickart: feministyczna lektura andro- i ginotekstów wobec koncepcji Reader-Response Criticism

Schweickart podejmuje sugestię Cullera, który w rozdziale *Reading as a Women* z książki *On Deconstruction...* (1982) postawił po raz pierwszy pytanie o *gender* lektury, a tym samym zaprosił krytykę feministyczną do dialogu z teorią czytelniczego rezonansu¹⁰⁰. Owo zaproszenie diametralnie zmieniło krytyczną scenę. Jeśli bowiem – wedle interpretacji Schweickart – do tej pory teoretycy czytelniczego rezonansu preferowali utopijne myślenie, które wykluczało z pola ich zainteresowań problemy „rasy, klasy, płci”, czyli, ogólnie rzecz biorąc, konflikty zdomowione w społecznej rzeczywistości, to pytanie Cullera ustanowiło pewną wspólną wyjściową bazę dla obu formacji krytycznych. Badaczka rejestruje, że obie formacje są uwikłane w spór z Nową Krytyką, obie utraciły złudzenia co do „obiektywności” tekstu i – co pierwszy podkreślił Culler – obie utraciły wiarę w neutralność genderową krytyka.

Schweickart rozpatruje zyski takiego aliansu dla obu stron. Podkreśla, wpisując się w perspektywę Cullera, że jeśli czytanie jest produkowaniem znaczenia, to nie powinno się marginalizować grupy kobiecych czytelniczek jako jego producentek. Tym bardziej, że mają one coś istotnego do zaoferowania teoretykom czytelniczego rezonansu. Mogą mianowicie zainspirować ich lektury i wzbogacić je swym genderowym i zarazem politycznym punktem widzenia. Innym punktem widzenia.

Żeby sprawę wyłożyć do końca, krytyka czytelniczego rezonansu potrzebuje krytyki feministycznej (s. 613).

Feministyczna krytyka wpisana w teorię czytelniczego rezonansu mogłaby – wedle Schweickart – zostać podzielona na „dwa rozdziały”: jeden skupiałby się na feministycznej czytelniczce androtekstów, drugi na feministycznej czytelniczce ginotekstów.

W dodatku, w tej historii *gender* będzie miał wiodącą rolę jako miejsce walki politycznej. Historia ta będzie mówić o różnicy między kobietami i mężczyznami, o sposobie, w jaki doświadczenie i perspektywa kobiet były systematycznie i błędnie asymilowane w ramach przyrodzonej

¹⁰⁰ Schweickart stale cytuje teksty z antologii tej szkoły krytycznej: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Structuralism*. Ed. J. TOMPKINS. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

człowiekowi męskości [*the generic masculine*], i o potrzebie naprawienia tego błędu. W końcu zidentyfikuje literaturę – czynności pisanie, czytanie – jako ważną arenę walki politycznej, kluczowy składnik projektu interpretowania świata, by go zmienić (s. 616).

Schweickart sumiennie reprodukuje naszkicowane przez Cullera dwa bieguny, na których sytuują się odpowiedzi teoretyków czytelniczego rezonansu, odpowiedzi na pytanie o relacje pomiędzy czytelnikiem i tekstem, podmiotem i przedmiotem. Próbuje ulokować wśród nich feministyczną lekturę.

Jonathan Culler – biorąc pod uwagę niuanse pomiędzy teoretykami Reader-Response Criticism – wskazuje, że w jednym z jej wariantów akcent pada na czytelnika, któremu przypisuje się kontrolę nad tekstem, w drugim to tekst kontroluje czytelnika. David Bleich i Stanley Fish dowodzą, że to czytelnik trzyma „pakiet kontrolny” nad tekstem. Michael Riffaterre, George Poulet i Wolfgang Iser, choć uznają twórczą rolę czytelnika, to jednak władzę kontrolowania, sugerowania, podpowiadania znaczeń, nadają tekstowi. Poulet, podkreślając subiektywność czytelnika, którą to subiektywność tekst może przetwarzać w rodzaj własnego „sobowtóra”, zaznacza jednak ich nietożsamość.

W obrębie Reader-Response Criticism pojawiły się dalsze pytania, niewątpliwie związane z poprzednim, o to, co jest w tekście, co warunkuje jego „obiektywność”, a co jest przez czytelnika do tekstu wnoszone. Z pewnych wypowiedzi krytyków, głównie Pouleta, można byłoby wnioskować, że czytelnik i tekst zostają obdarzeni równymi prawami: tekst, który czytelnik nacechował swoją subiektywnością, staje się dla niego „subiektywnym obiektem”, jego drugim „ja”, od którego się uzależnia. Takie równe prawa gwarantowałyby skuteczny opór (tekstu bądź czytelnika) wobec nadmiernej przewagi którejś ze stron. Pomimo jednak chwilowych, sugerowanych w narracji teoretyków, zbliżeń pomiędzy tymi dwoma stanowiskami, ostatecznie pozostają oni przy swoim. Dla Isera tekst jest sprecyzowany, a czytelnik implikowany przez jego struktury. Poulet, choć naciska na subiektywność czytelnika, to jednak nie jemu, lecz tekstowi oddaje władzę panowania nad lekturą. Z kolei Fish, nawet gdy mówi o „lukach” tekstu wyznaczających zadania czytelnikowi, które – za Ingardenem – wprowadził Iser, interpretuje je nie jako właściwości tekstu, ale jako rezultat szczególnej strategii interpretacyjnej czytelnika.

Na ową mapę, naszkicowaną przez Cullera, Schweickart nanosi dwa „feministyczne modele czytania”. Jednakże dodaje do dwóch wariantywnych relacji czytelnik – tekst (podmiot – przedmiot) genderową sygnaturę tekstu i czytelniczki. Wprowadza też, jak zobaczymy, korekty w klarowną „dwubiegunowość” wariantów Cullera.

5.2. Dwa modele lektury

5.2.1. Model lektury androtekstów oparty na „dialektyce kontroli”

Pierwszy model feministycznego czytania rekonstruuje Schweickart, biorąc za przedmiot rozważań krytykę androtekstów (K. Millett i J. Fetterley) i, zgodnie z jej ukierunkowaniem, „ustawia” ją pod znakiem teorii Isera. A zatem, to tekst narzuca projekt lektury czytelniczce, co skutkuje jej „maskulinizacją” (J. Fetterley), powodując, że czyta ona jako mężczyzna (K. Millett). Schweickart podkreśla, że zarówno Millett, jak i Fetterley (a także inne krytyczki), były przekonane, że podbój czytelniczki przez tekst dokonuje się przez działanie na nią jego wewnętrznych mechanizmów, że „androcentryczność tekstu i jego niszczący wpływ na kobiety czytelniczki nie są wymysłem ich wyobraźni. Tkwią *implicite* w »uschematyzowanych aspektach« tekstu” (s. 623).

Ale – tutaj Schweickart odsłania „drugi moment lektury”, który został wyraźnie wyartykułowany w teorii Isera i przez Cullera – w tym procesie podboju kluczową rolę odgrywa kobieta czytelniczka: „Bez niej tekst jest *niczym*” (s. 623).

Proces maskulinizacji jest ukryty w tekście, ale aktualizuje się jedynie przez aktywność czytelniczki. W konsekwencji, kobieta czytelniczka jest *c z y n n i k i e m s p r a w c z y m* [*the agent*] swojej własnej *m a s k u l i - n i z a c j i* (s. 623; podkr. – K.K.).

A zatem, kobieta czytelniczka jest podbita przez tekst i zarazem jest współwinna kolaboracji z nim. W ten sposób badaczka zaznacza moment, w którym wniosek Cullera, że teoria czytelniczego rezonansu w dwóch zrekonstruowanych przez niego wariantach domaga się alternatywnego wyboru jednego z nich, jest jeszcze do utrzymania:

Albo tekst (i, w konsekwencji, autor), albo kobieta czytelniczka jest odpowiedzialna za proces maskulinizacji (s. 624).

„Trzeci moment tej relacji podmiot – przedmiot, poprzedzony transfiguracją bohaterki w feministkę, przełamuje ten dylemat” (s. 624), który stawiał przed nią pierwszy i drugi moment czytania. Feministka „przystępuje do krytycznej analizy procesu czytania i odkrywa, że tekst dysponuje władzą strukturywania jej doświadczenia” (s. 624). Uświadamia sobie swą rolę w procesie czytania. Wraz z nadejściem czytelniczki feministki ów

„impas” pomiędzy „dualizmem narracji” a „monizmem teorii”, o którym mówił Culler, zostaje przekroczony. Wedle Schweickart, *du al i s t y c z - n i e* ujmowana relacja podmiot – przedmiot (czytelnik – tekst) podlega zakłóceniu na rzecz relacji *d i a l e k t y c z n e j*. Dialektyczna relacja zakłada, że „patriarchalne konstrukty mają obiektywną i subiektywną realność: są one wewnątrz i na zewnątrz tekstu [przedmiotu], wewnątrz i na zewnątrz czytelniczki [podmiotu]” (s. 624).

W owej relacji kontrola czytelniczki nad tekstem „nie jest, jak w modelu Isera, po prostu sprawą wyboru pomiędzy konkretyzacjami dopuszczalnymi przez tekst” (s. 624). Jest kontrolą tekstu przez kontrolę własnego doświadczenia czytania. Co to oznacza? Pamiętamy, przypomina Schweickart, że odpowiedź czytelniczki na androtekst jest rozdwojona: czytelniczka czyta jako mężczyzna i jako kobieta.

Lecz w obu przypadkach rezultat jest ten sam: utwierdza ona swą pozycję jako pozycję innego (s. 624).

Przejęcie kontroli nad doświadczeniem czytania oznacza czytanie tekstu tak, jak *nie* miał być on czytany, faktycznie zatem, czytanie go przeciw niemu (s. 624).

Co więcej – feministyczne czytanie jest jakimś czytaniem na nowo (*a re-reading*) i jest „rodzajem terapeutycznej analizy” (s. 625), podczas której czytelniczka staje się feministką. Najpierw czytelniczka poddaje analizie swą lekturę androtekstu zgodną z jego projektem, aby ją zrozumieć, po czym wykonuje drugi ruch, który podważa jej uprzednią zgodę na ów projekt – to jest właśnie owa „transfiguracja bohaterki w feministkę”.

Ta feministyczna opowieść – powie Schweickart – podkreśla, że patriarchalne konstrukty mają obiektywną i subiektywną realność: są one wewnątrz i na zewnątrz tekstu [przedmiotu], wewnątrz i na zewnątrz czytelniczki [podmiotu] (s. 624).

Także teorii wspólnot interpretacyjnych Stanleya Fisha nie da się, bez poprawek, przyswoić feministycznej lekturze. Szczegółowe uwagi na ten temat zapisała Annette Kolodny (zob. rozdział drugi, podrozdział 3., poświęcony Annette Kolodny), Schweickart potwierdza jej spostrzeżenia, że wszelkie wspólnoty czytelnicze wyedukowały się na androcentrycznych tekstach i dysponują androcentrycznymi strategiami interpretacyjnymi, które nie przystają do ginotekstów, ale przede wszystkim wywierają negatywny wpływ na osobowości czytających kobiet. Ponieważ kobiety żyją wśród androcentrycznych dyskursów i uwewnętrzniały je, to feministyczne czytanie ma uodpornić je na perswazje tych dyskursów, ma dać im możliwość podważania swych predyspozycji do ulegania im.

Dlaczego kobiety zostały wykluczone z kanonu? Padały różne odpowiedzi: Elaine Showalter i Carol Ohmann¹⁰¹ akcentowały społeczno-kulturowe uwarunkowania, które nie pozwalały na uzyskanie „doskonałości” kobiecej produkcji literackiej. Nina Baym zwracała uwagę na strategie czytania, które zdominowały literaturę amerykańską. Krytycy męscy uznali „melodramat osaczonej męskości” za model dla amerykańskiej powieści, co wedle niej, musiało oznaczać wykluczenie z kanonu „melodramatu osaczonej kobiecości” (więc zapisu doświadczenia kobiecego)¹⁰². A. Kolodny, jak pamiętamy, tworząc *iunctim* pomiędzy androcentrycznym kanonem a generowaniem androcentrycznych lektur, apelowała do feministycznych krytyczek, aby zmieniły swe dotychczasowe strategie lekturowe na takie, które byłyby adekwatne do tekstów kobiecych. Przede wszystkim chodziło jej o to, aby wykreować wspólnotę czytających kobiet, aby także w jej ramach wypracować właściwe kulturowe konteksty.

Schweickart podejmuje tok rozumowania Kolodny, wskazując za nią na „błędne koło”: „[...] androcentryczny kanon generuje androcentryczne strategie interpretacyjne, które z kolei sprzyjają kanonizacji tekstów androcentrycznych i marginalizacji ginocentrycznych” (s. 620). Przerwać to „błędne koło” można, podążając dwiema drogami: przez rewizję strategii lekturowych i rewizję kanonu („włączyć znaczący korpus dzieł kobiet” – s. 620).

5.2.2. Model lektury ginotekstów oparty na „dialektyce dialogu”

Jak wygląda, wedle analizy Schweickart, owa relacja podmiot (czytelniczka) – przedmiot (tekst), gdy zmienia się *gender* autora i tekstu?

Co to znaczy – pyta badaczka – dla kobiety czytającej jako kobieta czytać literaturę napisaną przez kobietę piszącą jako kobieta? (s. 625).

To pytanie jest w jakimś sensie polemiczną odpowiedzią na analizę Peggy Kamuf zawartą w *Writing Like a Woman* (1980), do której także Culler odniósł się w swoim tekście.

O ile androtekst, transmitujący patriarchalną ideologię, musiał być przez feministyczną czytelniczkę traktowany niczym wróg i ta zmuszona była do stawiania mu oporu, o tyle ginotekst diametralnie zmienia te relacje: pomiędzy feministyczną czytelniczką a pisarką nawiązuje się d i a l o g.

¹⁰¹ C. OHMANN: *Emily Brontë in the Hands of Male Critics*. „College English” 1971 (1931), no. 8, s. 906–913.

¹⁰² N. BAYM: *Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America 1820–1870*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Za punkt odniesienia obiera Schweickart esej Adrienne Rich *Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson*¹⁰³.

W paradygmacie czytania implikowanym w jej esej – pisze Schweickart – dialektyka kontroli (kształtująca feministyczne lektury tekstów męskich) ustępuje dialektyce komunikacji (s. 626–627).

Wyłuskuje z eseju Rich trzy metafory: czytelniczki, gościa oraz owada. Czytelniczka jest obsadzona w roli świadka, występującego w obronie Emily Dickinson. Owa metafora podkreśla wagę genderu, także w funkcji tropienia błędnych odczytań, skierowanych przeciw poetce w procesie oskarżeń. Metafora gościa, kobiety wizytującej dom Emily Dickinson, zostaje zinterpretowana jako wymóg czytania utworu wewnątrz społecznych, historycznych i kulturowych kontekstów, w jakich powstał. Metafora „owada [w sypialni w domu poetki w Amherst], wibrującego wokół ram okiennych, klejącego się do szyby, próbującego się połączyć”¹⁰⁴, zawiera w sobie próbę Rich, jako czytelniczki Dickinson, która „szuka wejścia w jej myśl, odczucia jej obecności” (s. 623).

Pierwsza i druga metafora stanowi dla badaczki ilustrację strategii, którymi może się posłużyć kobieta czytelniczka ginotekstów. I tak, strategia „prawnicza” (świadek) „wskazuje na szerszy polityczny i kulturowy wymiar projektu feministycznej czytelniczki” (s. 626). Zaś strategia realizowana w metaforze gościa, angażując kobietę czytelniczkę w „i n t y m n y d i a ł o g”, może być traktowana jako sugestia dla kierunku, w jakim powinna pójść teoria kobiecego czytania, kobiecego pisania, kierując się „tendencją do konstruowania tekstu nie jako obiektu, ale jako manifestacji subiektywności nieobecnej autorki – »głosu« innej kobiety” (s. 622).

Stąd Rich, aby zyskać dostęp do owej podmiotowości kobiety, bezustannie pyta: dlaczego Dickinson wybrała ustronie dla swej pracy, dlaczego wzdragała się przed publikacją, dlaczego w swych poematach zadomowiła dziwaczne postaci królów, samobójców, demonów, opatrzyła swych herosów w niezwykle namiętności i wybrała dla nich scenerię wulkanów i grobów? Aby na te pytania odpowiedzieć – sugerują Rich i Schweickart – trzeba ponownie Dickinson przeczytać, dokonując „rewizjonistycznego odczytania na nowo” („*revisionary re-reading*” – s. 622). Owo feministyczne lekturowe nastawienie na rekonstrukcję „podmiotowości”, „subiektywności”, „wewnętrzności” autorki mogłoby – wedle Schweickart (która modelując feministyczne czytanie, cały czas próbuje je konfrontować z głównym

¹⁰³ A. RICH: *Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson*. In: EADEM: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966–1978*...

¹⁰⁴ Ibidem, s. 161.

nurtem teorii czytelniczego rezonansu) – zbliżyć ów projekt „i n t e r s u b i e k t y w n e g o s p o t k a n i a” (*intersubjective encounter*) do koncepcji Pouleta, zakładającej, że „podmiotem dzieła literackiego jest jego autor, a *nie* czytelnik” (s. 626). Jednakże, po wnikliwym wglądzie w Pouletowski model, wspomagając się wnioskami Cullera, Schweickart rezygnuje z tej opcji. Model Pouleta – oddający przewagę autorowi – jest bliższy „dialektyce kontroli” niż „dialektyce dialogu”, która ma cechować lekturę ginotekstów.

Owa „dialektyka dialogu” ma – zdaniem Schweickart – trzy momenty.

Pierwszy zakłada rozpoznanie, że prawdziwa komunikacja intersubiektywna domaga się podwójności [*duality*] czytelnika i autora (podmiotu dzieła). Skoro czytanie usuwa barierę pomiędzy podmiotem a przedmiotem, podział ten ma miejsce *wewnątrz* czytelnika (s. 627).

Efektem owego podziału jest sytuacja, która na „scenie” czytania pozostawia tylko jeden podmiot: czytelnika.

Ale tekst jest ekranem, martwym przedmiotem. Jego subiektywność jest zaledwie projekcją subiektywności czytelnika (s. 623).

Drugi moment „dialektyki dialogu” określa „odkrycie zagrożenia podwójności przez nieobecność autora” (s. 627). Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy „intersubiektywnym dialogiem”, modelowanym na potrzeby teorii, a dialogiem, z którym stykamy się w naszym codziennym życiu. W tym drugim nasz rozmówca może zachować swą podwójność: może przerwać dialog, odmówić zgody na błędne interpretacje swej wypowiedzi przez interlokutora, może na wiele innych sposobów ingerować w jego przebieg. W „intersubiektywnym dialogu” głos jego uczestnika (autora/tekstu) może być zmanipulowany przez słuchacza (czytelnika), który będzie słyszał tylko to, co chce usłyszeć.

W czytaniu nie ma żadnej porównywalnej ochrony przed przywłaszczaniem sobie tekstu przez czytelnika. To jest ten drugi moment dialektyki – rozpoznanie, że czytanie z konieczności jest subiektywne (s. 627).

Jak je uchronić przed nieopanowanym subiektywizmem czytelniczki? Schweickart próbuje dać odpowiedź, analizując trzeci moment „dialektyki dialogu”.

W tym trzecim momencie podwójność podmiotów jest odniesiona do podwójności kontekstów (s. 627).

I znów autorka odwołuje się do eseju Rich, do jej strategii czytania Dickinson, która polega na uaktywnieniu „kontekstu pisania” poetki.

Wielokrotnie przypomina sobie i nam, czytelnikom, że Dickinson musi być czytana w świetle swoich własnych przesłanek, że „wykluczenia” i „potrzeby”, których doznawała, i co za tym idzie, jej wybory, były uwarunkowane przez jej własny świat (s. 627; podkr. — K.K.).

Ale — notuje Schweickart — Rich uaktywnia równocześnie „kontekst czytania”.

W eseju Rich mówi jasno, że jej czytanie Dickinson jest z konieczności ukształtowane przez jej doświadczenie i zainteresowania jako feministycznej poetki mieszkającej w USA w XX wieku. Ta czytelniczka również ma swoje przesłanki. Zapomnieć o tych przesłankach to tak, jakby potajemnie narzucić je autorowi (s. 627; podkr. — K.K.).

Schweickart akcentuje odzyskiwanie podwójności podmiotów wraz z wprowadzeniem do czytelniczego dialogu podwójności kontekstów: pisanie i czytanie.

Czytanie staje się jakąś mediacją między autorem a czytelnikiem, między kontekstem pism a kontekstem czytania (s. 627).

Funkcję zapory przeciw nieograniczonej subiektywności czytelnika ma zatem pełnić „mediatyzacja”, „dialektyzacja” dwóch kontekstów.

W przeciwieństwie do feministycznej czytelniczki androtekstów, która była zaangażowana w proces oporu, w kontrolę własnego doświadczenia czytania, w czytanie w b r e w projektorowi wpisanemu w androtekst, feministyczna czytelniczka ginotekstów, angażując w lekturę swą subiektywność, z równym zaangażowaniem przystępuje do „czytania tekstu tak, jak miał być w z a m y ś l e czytany [*was meant to be read*]” (s. 627; podkr. — K.K.).

Schweickart próbuje, koncentrując się na czytaniu/pisaniu Rich, odpowiedzieć na pytanie, dlaczego owa mediatyzacja pomiędzy dwoma kontekstami się udaje. Dlatego, między innymi, że Rich, chociaż „miesza cytaty z tekstów z własnym komentarzem”, to nie anuluje swego własnego głosu, a nawet osiąga efekt, że ów głos działa na rzecz różnicy: odróżnia się od innych głosów. W ten sposób akcentując własny punkt widzenia w interpretacji, chroni się przed uzurpacją „władzy nad tekstem” i, co ważne, nie powołuje się na autorytet tekstu, który „miałby być gwarancją ważności in-

terpretacji" (s. 628). O ile lektury androtekstów stawały przed problemem *i d e n t y f i k a c j i* czytelniczki kobiecej z autorem/bohaterem/bohaterką, o tyle lektura Rich nie ukierunkowuje się na identyfikację z Emily Dickinson, ale na, jak to określa Schweickart, „*p o w i n o w a c t w o*” (*affinity*).

Grając tym powinowactwem przeciw różnicom, produkuje ona pewien kontekst, który inkorporuje zarówno czytelniczkę, jak i pisarkę. Ta wspólna płaszczyzna staje się, z kolei, podstawą do zarysowania łączy [*connections*], które zgodnie z jej zamiarem, konstytuują właściwy cel czytania (s. 628).

Schweickart stawia kwestię: czy mówić raczej o kobiecym, czy feministycznym czytaniu? Jednakże, mając na uwadze kłopoty ze specyfikacją tego, czym owo „kobiece” czytanie miałyby się różnić od jakiegoś, powiedzmy, czytania niekobiecego, przyjmuje strategię odpowiedzi nie wprost. Sięga po, jak ocenia sama, „interesujące spekulacje”, które dotyczą „sposobów, w jakie mężczyźni i kobiety wyobrażają sobie siebie i swoje relacje z innymi” (s. 628). Będzie mogła, i uczyni to, skonfrontować wyniki tych „spekulacji” z dwoma modelami czytania: modelem feministycznych lektur ginotekstów i modelem, który został przypisany głównemu nurtowi Reader-Response Criticism. Z prac Jean Baker Miller, Nancy Chodorow i Carol Gilligan¹⁰⁵ wyczytuje dwie różne, genderowo oznakowane, postawy:

[...] mężczyźni definiują siebie przez *i n d y w i d u a c j ę i s e p a r a c j ę* od innych, podczas gdy kobiety mają bardziej elastyczne granice ego i określają oraz doświadczają siebie w kategoriach *p r z y n a l e ż n o ś c i i z w i ą z k ó w z i n n y m i*. Mężczyźni cenią *a u t o n o m i ę* i myślą o swoich interakcjach z innymi głównie w kategoriach *a r b i t r a ż u* w konfliktach między *p r a w a m i i n d y w i d u a l n y m i*. Kobiety z kolei cenią *r e l a c j ę* i bardziej skupiają się na swojej *w y m i a n i e* z innymi, zmierzającej do *n e g o c j o w a n i a* pomiędzy *p r z e c i w s t a w n y m i p o t r z e b a m i* w taki sposób, aby te relacje mogły być *u t r z y m y w a n e* (s. 628; podkr. — K.K.).

Schweickart konkluduje, że przedstawione przez badaczki różnice relacji między mężczyznami a kobietami odbijają dokładnie różnice pomiędzy czytelnikiem w głównym nurcie teorii krytycznego rezonansu a czytelniczką „w modelu dialogowym, jaki proponuję dla feministycznego czytania kobie-

¹⁰⁵ J.B. MILLER: *Toward a New Psychology of Women*. Boston, Beacon Press, 1976; N. CHODOROW: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley—Los Angeles, University of California Press, 1978; C. GILLIGAN: *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.

cego pisania" (s. 628). W teorii głównego nurtu, nawet jeśli mowa o intymnym, intersubiektywnym spotkaniu (Poulet), górę bierze lęk przed utratą:

[...] perspektywa ścisłej relacji z innym prowokuje zarazem podniecenie i lęk. Intymność, choć pożądana, jest też postrzegana jako zagrożenie czyjejś integralności. Z drugiej strony dla Rich perspektywa zmieszania się z innym jest problematyczna, ale nie zawiera zagrożenia (s. 628).

Na koniec pisze Schweickart o szczęśliwym zakończeniu, czyniąc aluzję do swej dialektyki czytania: „Historie dialektyczne wypatrują optymistycznych zakończeń” (s. 628). Chodzi w szczególności o pozytywną rolę negacji pozwalającej na odzyskiwanie przez negowanie (Hegłowskie *Aufhebung*), w tym wypadku odzyskiwanie „kultury i tradycji literackiej kobiet” (s. 629). Jak to pogodzić z wyraźnie dekonstrukcyjnym elementem lektury Rich, jaki zawiera ów motyw czytelnika jako klejącego się do szyby owada: „nieomylna sugestia daremności” (s. 629), niekonkluzywności lektury? Autorka przywołuje poglądy Cullera na potwierdzenie tezy, że dekonstrukcja jest „metodą radykalnie niezgodną z dialektyką” (s. 629). Słabym pocieszeniem jest możliwość uznania interpretacji Rich za „silne mylne odczytanie” (*strong misreading*). Wdaje się więc Schweickart pod koniec rozważań w spór ze stanowiskiem eksplikowanym przez Cullera, mówiącym o niemożliwości (właściwego) odczytania. Autorka ma świadomość, że o wartości (*validity*) interpretacji nie może przesądzać ani autorska intencja, ani to, co „jest” w tekście, ani to, co jest w doświadczeniu czytelnika. W kontekście swego dialektycznego modelu lektury proponuje performatywne ujęcie interpretacji jako „zgłoszonego żądania [*claim*] *implicit*e zawartego w *akcie* ogłaszania interpretacji” (s. 629). Jak performatyw nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy, tak interpretacja nie jest wartościowa „w sobie”.

Jej wartość zależy od zgody innych. [...] Czyli czytanie tekstu, a potem pisanie o nim jest szukaniem połączenia [*to seek to connect*] nie tylko z autorem oryginalnego tekstu, ale również ze wspólnotą czytelników (s. 629).

Jeśli czytelniczce udaje się nawiązać takie wspólnotowe porozumienie, to wówczas jej interpretacja zyskuje swą wartość. Rich się udało.

Ponieważ feministyczny projekt czytania i pisania powinien być wpisany w szerszą misję „produkowania kobiecej kultury i tradycji literackiej”, aby zaktywizować proces „pokonywania patriarchatu” i stworzenia, ostatecznie, takiej wspólnoty czytelniczek i pisarek, która „rozszerzy się i obejmie każdego” (s. 629), taki cel strategiczny, mówi Schweickart, „skłania

nas do *wyboru* fabuły [plot] dialektycznej zamiast dekonstrukcyjnej” (s. 629)¹⁰⁶.

Pojawiają się w tym miejscu pytania. Jeśli celem feministycznego czytania – dialogowego czytania – jest kreacja wspólnoty czytelniczej i feministycznej kobiet, to ów projekt jest jak najbardziej zasadny. Jeśli natomiast feministyczne czytanie miałoby być inspirowane czytelniczą wspólnotą, to wówczas ów pragmatyczny cel dialogowego czytania musiałabym opatrzyć znakiem zapytania. A to dlatego, że przekonująco brzmi wątpliwość, zaprezentowana przez Rorty’ego (który zresztą sam się określał jako „liberalna feministka”), że interpretacja zgodna z założeniami wspólnoty czytelników jest mniej „interesująca” i mniej „inspirująca” od tej, która przełamuje jej „zasady i kanony”¹⁰⁷. Projekt mediatyzacji pomiędzy kontekstami czytania i pisania uwodzi: wyprowadza bowiem lekturę z impasu, w którym się znalazła z chwilą, gdy akcentowała dominację jednej ze stron: albo czytelnika, albo tekstu. Natomiast sama argumentacja na rzecz „dialogowości” lektury kobiecej, która miałaby wynikać z kobiecych tendencji do porozumienia, dialogu, brzmi pięknie, ale utopijnie. Lubię utopię. Dlatego też i na tę propozycję chętnie przystaję. Tym bardziej, że sama, praktykując lekturę Zapolskiej, kierowałam się podobnymi, choć niejasno wówczas wyartykułowanymi dla siebie samej, przesłankami. Ale – nie mogę wyzbyć się wątpliwości: czy muszę, czy powinnam wchodzić w dialog z każdym tekstem sygnowanym przez biologiczną kobietę? Tu pojawia się ogólniejszy problem: czy rzecz ma dotyczyć wspólnoty czytelniczej, jednej, scalonej, czy też wspólnot czytelniczych – „lokalnych” (jak je nazywał Szahaj) i podległych zmianom w czasie? Może się okazać, że wykonana lektura, jako awangardowa na przykład, nie trafia do wspólnoty czytelniczej, bo taka wspólnota, która mogłaby ją zrozumieć i zaakceptować, jeszcze się nie wyłoniła.

Warto, przy okazji, wspomnieć na koniec o wyraźnym zbliżaniu się tak rozumianej „dialogowości” kobiecej lektury do teorii dialogiczności Michaiła Bachtina. Pierwszą krytyczką feministyczną, która sięgnęła do Bachtina, była Mary Russo, autorka artykułu *Female Grotesques: Carnival and Theory*¹⁰⁸. Czytając Bachtina w kontekście krytyki feministycznej, Russo

¹⁰⁶ Zob. A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 30.

¹⁰⁷ Zob. W. KALAGA: *Tekst – wirtualność – interpretacja: w sprawie przybijania gwoździ*. „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 87.

¹⁰⁸ M. RUSSO: *Female Grotesques: Carnival and Theory*. In: *Feminist Studies/Critical Studies*. Ed. T. DE LAURETIS. Bloomington, Indiana University Press, 1986; ten tekst wszedł obok innych do książki Mary RUSSO: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity* (New York–London, Routledge, 1995), z której korzystam. Gdyby za feministyczną krytyczkę uznać Julię Kristewę, wówczas to jej, oczywiście, należy się pierwszeństwo odwołania do Bachtina, jeszcze w latach 60.

podkreśla zbieżność między jego wizją karnawału a post-strukturalizmem, między jego koncepcją cielesności a *écriture féminine*, czy wreszcie pomiędzy karnawalem a krytycznym transwestytyzmem, o jakim pisała Showalter.

Teorii feministycznej, w szczególności, może się przydać jakiś konkretniej historyczny i społeczny użytek z maskarady, zapewne w kontekście szerszych dyskusji o grupach społecznych i kategoriach kobiecej maski, w kontekście kolonialnym i subkulturowym, lub w związku z innymi przebraniami karnawałowego ciała. Tym niemniej, owe hiperbole maskarady i karnawału sugerują, co najmniej, pewne wstępne „odegranie” [*acting out*] dylematów kobiecości¹⁰⁹.

Russo pisała przede wszystkim o grotesce w sztukach plastycznych i w filmie.

Idąc jej śladem, Dale M. Bauer w książce *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community* spróbowała zastosować koncepcje Bachtina do literackiej krytyki feministycznej, uznając na wstępie, że

społeczna teoria wypowiedzi Bachtina jest kongenialna z feministycznym podejściem do normatywnych praktyk kultury patriarchalnej, które feminizm miałby podważyć (s. XIII)¹¹⁰.

Kontekstem Bachtinowskiej analizy lektury feministycznej jest tutaj także teoria rezonansu czytelniczego. W lekturze powieści, jaką Bauer proponuje, moment pierwszy polega na odzyskaniu „głosu” kobiety, będącej raczej obiektem nadzorującego spojrzenia (*surveillant gaze*), wbrew obserwacji, że w tekstach „nie ma żadnych wspólnot interpretacyjnych, które by sobie życzyły wysłuchania obcego i groźnego [*alien and threatening*] dyskursu kobiet” (s. 3); „chcę zaproponować, pisze Bauer, jakiś model lektury oparty na kobiecej dialogiczności, na przekładzie [*translation*] spojrzenia (wspólnoty, lektury) na słyszenie zdialogizowanych głosów” (s. 4). W omawianych powieściach kobiety odmawiają uczestnictwa w języku niwelującym ich różnicę, pozostając wobec wspólnoty interpretacyjnej w stosunku ambiwalentnym, który polega na przemienności mówienia i milczenia. Idąc za Luce Irigaray, Bauer uznaje kobiecy głos (głos genderu) za „zakłócający eksces” (*disruptive excess*), wobec którego wewnętrzna polemiczność Bachtina wydaje się kategoryzacją zbyt „słabą” dla potrzeb kry-

¹⁰⁹ Ibidem, s. 70–71.

¹¹⁰ D.M. BAUER: *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Albany, New York, State University of New York Press, 1988. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

tyki feministycznej: „[...] ślepą plamką Bachtina – pisze autorka – jest walka” (s. 5). To właśnie na jej potrzeby należy sformułować „teorię feministycznej dialogiczności” (s. 7):

[...] feministki czytają dyskurs fallocentryczny jako inny, odczytując siebie jako znaki na marginesach i w „niedopowiedzeniach” [*unsaid*s] tekstu lub „nadczytując” własne intencje w tekście. Czytelniczki w tekście potwierdzają swoją inność nie przez poddawanie, ale przez forsowanie własnego języka w kontekście/kontestacji [*context/contest*] języków dominujących. Więc nie przez wymazywanie, lecz przez podkreślanie własnej inności mogą walczyć z kodami patriarchy (s. 10).

Takie stanowisko zbliża Bauer do kobiecej groteski Russo, którą dla niej ucieleśnia figura idiotki, tej, która nie rozumie:

[...] niepowodzenie rozumienia jest przedstawione w każdej z powieści przeze mnie rozpatrywanych, gdyż mylne odczytanie przez kobiety konwencji społecznych skutkuje dialogiem dotyczącym samych tych norm interpretacyjnych (s. 11).

Wyraźnie czytanie kobiece, najpierw rozumiane przez odwołanie się do doświadczenia kobiet, coraz częściej interpretowane jako czytanie „jak kobieta” (w roli kobiety), staje się w końcu przebieranką, maskaradą i karnawalizacją. Ale, jak pisze Bauer, „ten karnawał (czy maskarada) nie musi ponownie obsadzać kobiet w lustrzanej ekonomii czy w obrębie męskiego pożądania, lecz może je stamtąd wyrwać” (s. 14).

Rozdział ósmy

Feministyczne lektury „Dory”

1. Figura XIX-wiecznej histeryczki Krzyk rozdzierający ciszę

Cała dzika muzyka bezrządu moralnego i starganej równowagi duchowej wpływa splątanymi, boleśnie szarpiącymi tonami¹.

Tak XIX-wieczny krytyk odtwarza aurę „histerycznych poematów” Zapolskiej. Dyskurs krytycznoliteracki i medyczny wybrzmiewa jednym głosem. Histeryczka to przede wszystkim ciało, które się rozplątało, ciało we fragmentach, niby Lacanowskie niemowlę sprzed stadium lustra. Uosabia regres: już nie jest podmiotem. Ale czy kiedykolwiek nim była? Efemeryczność emocji, niestabilność zachowań, furia. Wyobraźnię czytelnika literatury i czytelnika gazet ukształtowała klinika w Salpêtrière. Tam Jean-Martin Charcot wraz ze swymi uczniami w kostiumie wiedzy – gwarantującym naukowość eksperymentu² – ogłaszał swoje fantazmaty. Już współcześni podejrzewali go o szarlatanerię, późniejsi badacze uznali, że naukowość kliniki była jedynie maską, pod którą skrywało się bogactwo

¹ B. CHRZANOWSKI: *Histeria w beletrystyce*. „Niwa” 1894, nr 3.

² O działalności Charcota zob.: E. TRILLAT: *Historia hysterii*. Przeł. Z. PODGÓRSKA-KLAWE, E. JAMROZIK. Wrocław, Ossolineum, 1993; J. DECOTTIGNIES: *L'Hystérique ou la femme „intéressante”. Poétique de la crise*. In: *Physiologie et mythologie du „féminin”*. Textes reueillis par J. DECOTTIGNIES. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989.

męskich fantazji, rozgrywających się wokół tajemnicy: kobiecego ciała, kobiecych emocji i seksualności.

Charcot zerwał z mitem mówiącym o efemeryczności hysterii. Próbował uchwycić jej stałe objawy. Spośród czterech faz ataku najbardziej interesowała go faza zwana błazeńską, fazą clowna albo inaczej postaw plastycznych bądź namiętnościowych. Mawiał, że w niej „wszystko jest histerią”. Histeryczka wykonuje zamaszyste ruchy, jej ciało skręca się w paroksyzmach drgawek. Symptomy cielesne przypominają symptomy „opętanych przez diabła”; histeryczka, choć nie jest epilepticzką, prezentuje syndrom epilepsji, ale jest także aktorką i akrobatką. W tej fazie histeryczka jest najbardziej interesująca. Pokazuje się ją na scenie, fotografuje i szkicuje. Cyrkowe pozycje histeryczki, uchwycone delikatną kreską przez Richera, do dzisiaj zdobią pierwsze strony *Historii hysterii* Etienne’a Trillata, wzbogacając *Iconographie* Salpêtrière. Najbardziej widowiskowy element pokazów stanowiło ciało wygięte w łuk.

Charcot prowadził szerokie badania również nad męską histerią. Przerwał tabu. Wydawało się, że histeria nie będzie już wyrażać „natury kobiecej”. Podobno młody, atletyczny Gui prezentował wyjątkowo piękne akrobacje. Ale nigdy Charcot nie pokazał go na scenie. Nie ma też jego fotografii. Chociaż mistrz przekonywał, że histeryczne objawy nie feminizują mężczyzn, to przecież skrywanie Gui za sceną należy odczytywać jako gest męskiej solidarności: Charcot strzegł histeryka przed upokorzeniami, na które skazywał kobiety.

O ile w zapisy kliniczne wkrada się pewna bezradność lekarza wobec nieokiełznanego ciała, przerażenie wobec emanującej z niego tajemniczej energii, niezdecydowanie – ulec fascynacji czy wstrętowi, o tyle fotografie prezentują jednolitą tonację. Histeryczka jest obiektem estetycznym i erotycznym. Twarze w stanie ekstazy, lęku albo frywolności, pozy à la Venus na skale, rozpięte lekkie nakrycia. Odsłonięte ciała rozgrywają scenariusz uwodzenia: zasłaniając, odsłaniają. Albowiem histeryczka kusi i uwodzi. Podpisy pod fotografiami demaskują siłę wykreowanego czaru: „oto lubieżne pozy, gesty”, „oto lubieżne ruchy”, „taka jest kobieta, o której chcecie, aby wam mówiono”. Słowo „lubieżność” dominuje. To słowo klucz męskiego dyskursu o histeryczce. Czyż lekarze z kliniki Charcota, używając laseczki Mesmera i prądu elektrycznego Duchenne’a, hipnozy i chloroformu, nie indukowali „bezwstydných” wyznań zarówno dam, jak i dziewczyn z przedmieść Paryża? Czyż bezustannie nie pochylali się nad swymi ofiarami po to, aby z ich ciał, mierzonych, ważonych, opukiwanych, dotykanych w erogennych strefach, wyczytać istotę „patologii”, czyli... wyzwolonej seksualności?

W Salpêtrière histeryczka nie obchodzi nikogo jako narratorka. Jej się nie słucha. I dlatego deszyfracja znaków płynących z jej ciała musi zwo-

dzie Charcota. Ciało histeryczki może opowiedzieć mu tylko taką wersję historii, jakiej pożąda, bo ciało to przeniknięte jest przez męskie spojrzenie i męską mowę, one je „konstruuja”. I dlatego, choć w urazie dopatrywał się etiologii hysterii, Charcot skłonny był wiązać traumatyczne doświadczenia z histerią męską, zaś u kobiet nadal akcentował wpływ „wędrującej macicy”. Tym samym histeria kobieca miała ciągle swe źródło w naturze kobiety, w jej niezdolności do kontroli nad własną emocjonalnością.

Augustyna – „gwiazda” Salpêtrière. Honorowana przez surrealistów jako wcielenie młodej, seksownej histeryczki, która budzi podziw. Spędziła w klinice dwadzieścia cztery lata. Opowiadała o gwałtach, o samotności, o opuszczeniu przez rodzinę. Pod wpływem eteru jej mowa się rozwiązywała, a halucynacje powtarzały ciągle tę samą traumę. Nikt nie słuchał jej protestu. Nie dociekał wagi urazu. Zakłęty krąg: lekarze powtarzali i utwierdzali przeżyte doznania zniewolenia. Praktykowali symboliczne gwałty. Kaleczyła się, próbowała samobójstwa. Uciekała wiele razy. Ale dopiero przebrana za mężczyznę uchyliła dla siebie bramę wolności³.

Feministyczny dyskurs opowiada o histeryczce innej niż ta, którą poznaliśmy w klinice⁴. Jest ona wytworem kultury i zarazem żywym przeciwko niej protestem. To zbuntowana córka patriarchatu. Cierpi z powodu izolacji, jałowości życia. Jest niekiedy ofiarą ubóstwa, seksualnej eksploatacji. Histeryczny atak to moment, w którym rozrywa ona kostium, metaforycznie odblokowuje ciało i uwalnia „zasnurowaną” mowę. Już nie kontestuje swej opresji, wypowiada bunt przeciw narzuconej jej wizji „kobiecości”. „Wyje”, aby zerwać z nakazem milczenia, stawia opór, aby zaprzeczyć iluzji, że jest z „natury” uległa, niesubordynowane gesty są ironią wobec normy narzucającej płynność łabędzia. Swoim zachowaniem gorszy. Służąca i pracownica fabryki, znudzona mieszcanka, artystka, intelektualistka i feministka (sufrażystka) – oto społeczne spektrum hysterii w XIX wieku.

Augustyna i Blanche Whitman – pacjentki Charcota – to aktorki na scenie. Ciała pokazywane w spektaklu hysterii. Anna O. i Dora – pacjentki Breuera i Freuda – to uczestniczki intymnego spotkania spoczywające na „kozetce”.

Kim była Dora? Prawda o niej mieści się gdzieś na skrzyżowaniu wielu dyskursów: samego psychoanalityka i jego feministycznych interpretacji. Freud spisywał jej wyznania, robił korekty, analizy, ale nigdy nie usłyszy-

³ Zob. E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender*. In: S. GILMAN, R. PORTER, G. ROUSSEAU, E. SHOWALTER, H. KING: *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1993.

⁴ Zob. *In Dora's Case*. Eds. C. BERNHEIMER, C. KAHANE. New York, Columbia University Press, 1985; H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

my jej głosu. Młoda wiedenka (Ida Bauer) marzy o studiach, o drodze samorealizacji. Dora nie chce wychodzić za męża. Lęka się, że może powtórzyć obsesję matki terroryzującej rodzinę nieustającym sprzątaniami, boi się, że przypadnie jej w udziale los żony leczącej w uzdrowiskach swoje schorzenia po mężowskim syfilisie. W roku 1900 Dorę przyprowadza do Freuda jej ojciec, aby ten „przywiódł ją do rozumu”. Dora ma symptomy „*la petite histérie*”: nerwowy kaszel, afonię, depresję i *taedium vitae*. Psychoanalityk wie, że histeria jest dwujęzyczna, że ciało mówi, a owa niewerbalna mowa jest wytworem jakiegoś procesu symbolizacji i odnosi się do stłumionych urazów emocjonalnych. „Język” ciała próbuje wypowiedzieć to wszystko, co nie jest do powiedzenia, albo – co jest niewyraźne w dostępnym języku. Ale protest, który wyraża, uchodzi uwadze psychoanalityka. Dlatego też Freud nie jest w stanie Dory wyleczyć. Terapia nie może się udać także z innych powodów. Freud dysponuje męską, normatywną wizją kobiecej seksualności, a zatem w syndrom hysterii Dory wpisuje wszystkie odstępstwa od tego, co sam uznaje za „normalne”. Zmierza do adaptacji i uśmierzenia buntu dziewczyny, ona zaś, nie widząc w nim sprzymierzeńca dla swoich argumentów, wypowiada mu „służbę” i, równocześnie dokonując swoistego aktu zemsty, „wrabia” go w rolę służącej.

Na czym polega dramat Dory? W trzynastym roku życia uwikłana została w „mieszczańską komedię”. Jest jedną z postaci czworokąta: papa romansuje z panią K., jej zaś przypada w udziale dwuznaczna rola pocieszycielki pana K. Trójka dorosłych domaga się od niej milczącego współdziałania. Zawarli między sobą cichy pakt o „niewiedzy”. Dora to obserwuje i wie, że kontrakt hipokryzji typuje ją na ofiarę. Przede wszystkim solidarnie żerują na niej mężczyźni. Papa udaje, że nie wie nic o zalotach pana K. do córki, ponieważ zyskuje w ten sposób jego ciche przyzwolenie na swój romans z panią K. Handlując Dorą, ma nadzieję, że w przyszłości pan K. zgodzi się na rozwód. Dora protestuje, grozi samobójstwem, żąda od ojca zerwania kontaktów z rodziną K. Jej upór wzmacnia się od momentu, kiedy pan K. zaczyna prześladować ją swoją obecnością i w końcu oświadcza: „moja żona jest dla mnie niczym”. Dora już słyszała tę frazę wypowiedzaną i przez ojca, i przez pana K. do służącej. I nie chce podzielać losu uwiedzionych i porzuconych pokojówek, nie chce także uczestniczyć w owej masakrze kobiet, która rozgrywa się na jej oczach. Odmawia udziału w hańbie i symbolicznych zabójstwach kobiet. Freud idzie jednak swoim traktem. Marginalizuje jej opowieść, akcentuje swój punkt widzenia. Przekonuje ją, że jej symptomy histeryczne wynikają z wypierania pożądania do pana K., że broni się ona przed tym pożądaniem, desperacko przywołując swą miłość do ojca, w końcu sam czyni się obiektem erotycznych westchnień Dory. Po latach przyznaje, że nie spostrzegł skrywanej przez Dorę miłości do pani K., że nie wziął pod uwagę także własnych

emocji, które rzutował na pacjentkę (kontrprzeniesienie). Freud nie zauważa również, że Dora odrzuca heteroseksualny związek oparty na sado-masochistycznym scenariuszu i że kontestuje jego sugestię, by poślubić pana K. Wielokrotnie zdradzana przez bliskich, opiera się zdradzie matki.

Feministyczne interpretacje Dory często układają się na dwóch biegunach.

Dla jednych Dora jest bohaterką buntu, pierwszą feministyczną krytyczką Freuda, która powoduje pęknięcie jego dyskursu⁵. Dora to „nieudomowione poetyckie ciało”, „prawdziwa Pani *Signifiant*”, „nuklearny przykład kobiecej władzy protestu”⁶. Dora to piękny przykład kobiecego homoseksualizmu, zdumiewającej miłości kobiety do kobiety.

Dla innych Dora uosabia bunt okiełznany przez psychoanalitka i rodzinę. Jej symptomy histeryczne tworzą „język” enigmatyczny i efemeryczny. Zamknięty w świecie wyobraźni, nieczytelny i pozbawiony mocy. A bunt jej jest niczym sztylet wbity we własne ciało⁷.

Czy zerwanie z Freudem jest dla Dory sukcesem czy porażką?

Dora została wyleczona właśnie dlatego, że porzuciła Freudowskie spekulacje, że odważyła się na samotność. Ale czy należy tę decyzję traktować jako „protofeministyczny głos polityczny”⁸? Czy rezygnacja z leczenia to „ucieleśnienie buntu kobiet zmuszanych do milczenia” czy deklaracja klęski? Czy Dora znajdzie swoją ziemię obiecaną – „cudowne białe ciało”, „rozkosz poza fallicznym światem edypalnych trójkątów”⁹?

W przedwojennym Wiedniu można było spotkać Dorę siedzącą przy jednym stoliku z panią K. Grały w brydża. Po wojnie F. Deutsch, psychoterapeuta, z którym Dora nawiązała kontakt, napisał, że śmierć tej „jednej z najokropniejszych histeryczek” była „błogosławieństwem dla tych, którzy ją znali”¹⁰. Na szczęście, to tylko jeden z wielu punktów widzenia.

Histeryczki nie zniknęły. A pytanie Hélène Cixous: „Która z nas nie jest Dorą?”¹¹ – znajduje potwierdzającą odpowiedź u współczesnych feministek, artystek, poetek. Ich „zapisane” w językach wielu sztuk ciała – mówią. Już nie ma ryzyka błędnych diagnoz: ciało notuje odciski na nim sygnatury polityki, władzy, gwałtu. Rany, krew, okaleczenia – gniew – desperacja – niemoc i autodestrukcja. Chodzi przecież o to, aby wyrazić

⁵ M. JACOBUS: *Dora and the Pregnant Madonna*. In: EADEM: *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. New York–London, Columbia University Press–Routledge, 1986.

⁶ H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*, s. 283.

⁷ Ibidem.

⁸ J. ROSE: *Dora: Fragment of an Analysis*. In: *In Dora's Case...*

⁹ M. JACOBUS: *Dora and the Pregnant Madonna...*

¹⁰ F. DEUTSCH: *A Footnote to Freud's „Fragment of a Case of Hysteria”*. In: *In Dora's Case...*, s. 37–38.

¹¹ H. CIXOUS, C. CLÉMENT: *La Jeune née...*

i wypowiedzieć w jakimkolwiek języku opresję i represję. Wyrazić ją – to podjąć autoterapię. To mówić o sobie i mówić za nie – także w imieniu tych „niegdysiejszych”.

2. Czy histeria została „pogrzebana”?

Czemu Dora teraz – tak oto zatytułowała swoją analizę Dory Claire Kahane¹².

Podobne pytanie musiało drażnić moją pamięć, skoro kilkanaście lat później wykład, inicjujący cały cykl poświęcony histerii, histeryczce i Dore, opatrzony został przeze mnie zbiorem rozlicznych uzasadnień dla podejmowanej tematyki¹³. Obawa o to, czy nie próbuję odświeżać starzyny, była dojmująca. Wszak już w 1977 roku Jacques Lacan ogłosił kres histerii. Pytał wówczas:

Gdzie się podziały niegdysiejsze histeryczki, te cudowne kobiety, Anny O., Emmy von N.? Grały nie tylko pewną rolę, pewną społeczną rolę, ale kiedy Freud wdał się w ich słuchanie, to właśnie one pozwoliły narodzić się psychoanalizie. Właśnie dzięki ich słuchaniu Freud zapoczątkował jakiś zupełnie nowy typ stosunków między ludźmi¹⁴.

Lacan zastanawiał się nad tym, co dziś zastępuje tamte symptomy sprzed stu lat. Jean Decotignies także skłonny jest zamknąć historię histerii w ramach XIX wieku:

Był czas – pisze – kiedy kobieta histeryczka zaistniała tak, jakby nie istniała nigdy przedtem i jakby (co za radość dla nauki, a zwłaszcza dla terapii) nigdy potem miało jej nie być¹⁵.

Autorzy *Wstępu* do książki *Hysteria Beyond Freud* podejmują ten sam trop, pisząc:

¹² C. KAHANE: *Why Dora Now?* In: *In Dora's Case...*

¹³ Wykłady w SNS Instytutu Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie.

¹⁴ J. LACAN: *Hommage a Marguerite Duras*. In: M. DURAS, J. LACAN, M. BLANCHOT, D. MASCOLO, X. GAUTHIER, B. JACQUOT, P. FEDIDA, V. FORRESTER: *Marguerite Duras*. Paris, L'Albatros, 1979, s. 131.

¹⁵ J. DECOTIGNIES: *L'Hystérique ou la femme „interessante”*. *Poétique de la crise...*, s. 11.

Histeria cieszyła się w medycynie i kulturze XIX wieku nadzwyczajnym uprzywilejowaniem. Stawiała wprost, niejako uosabiała pytania o relacje płci do ciała/umysłu¹⁶.

Catherine Clément przywołuje figurę histeryczki, jakby mimochodem, w książce – korespondencji z Julią Kristevą: *Le féminin et le sacré*¹⁷. Zdaje się w niej przychylić do sugestii Lacana, że histeryczki należą już do przeszłości, że zniknęły ze społecznej sceny. Paryż bywał, co prawda, świadkiem ataków histerii jeszcze w latach 60. XX wieku, ale – tylko na chwilę. Podatnymi na nie były wówczas bretońskie wieśniaczki, przybywające do stolicy, aby podjąć pracę służących. Atak histerii, z typową dla niego fazą, polegającą na akrobacji ciała wygiętego w łuk, obserwowała Clément w jednym ze szpitali psychiatrycznych. Dyżurujący lekarz objaśniał:

Ten archaiczny fenomen spotykamy dzisiaj tylko u analfabetek bretońskich, kiedy przybywają do miasta przez Gare de Montparnasse¹⁸.

Owe klasyczne symptomy histerii tłumaczy się jako efekt szoku doznanego przez młodą, niedoświadczoną dziewczynę przekraczającą granice miasta, szoku, który powoduje „utrata świadomości” i „brutalną somatyzację”. Jednakże Clément nie zadowala się taką diagnozą. Tym bardziej, że uderza ją bezradność służb medycznych wobec syndromu histerii. W tym miejscu autorka zapisuje zaskakujące zdanie, w którym słowa mówiące o historycznym ataku zastąpiła formułą „»laicki« trans” (trans pozbawiony transcendencji?):

W psychiatrii nikt nie wie, co robić z „laickim” transem¹⁹.

I choć symptomy ataku historycznego i transu są podobne, Clément wyraźnie zależy na utrzymaniu tej substytucji. Słowo „trans” uaktywnia bowiem inne konotacje niż słowo „atak”. Kobiety w stanie historycznego ataku i kobiety w transie domagają się odmiennych języków interpretacji. Bretonki w transie mogą uosabiać jakiś „archaiczny fenomen”, tym samym ich trans nie odsyła do patologii.

Gdzie indziej, [owa Bretonka] mogłaby wykorzystywać ten dar transu w celach religijnych; być może mogłaby także mieć status wizjonerki; ale ona jest chorą, wydaną służbom psychiatrycznym w stolicy, ot co²⁰.

¹⁶ G.S. ROUSSEAU, R. PORTER: *Introduction. The Destinies of Hysteria*. In: S. GILMAN, R. PORTER, G. ROUSSEAU, E. SHOWALTER, H. KING: *Hysteria Beyond Freud...*, s. VII.

¹⁷ C. CLÉMENT, J. KRISTEVA: *Le féminin et le sacré*. Paris, Stock, 1998.

¹⁸ *Ibidem*, s. 18.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

Clément kojarzy trans Bretonek z „transem Afryki”, transem czarnych kobiet. Tworzą one wspólnotę kobiet uciśnionych, analfabetek poddanych ekonomicznej eksploatacji. To właśnie bycie na służbie podsyca rewoltę albo rodzi jej szczególną odmianę: trans. Ale nie tylko: Clément przywołuje wspomnienie katolickiej mszy odprawianej na cześć Czarnej Dziewicy w jednej z senegalskich wiosek. „Przeraźliwe wycie” (*hurlements stridents*) regularnie zakłócało obrządek. Głosy kobiet z tłumu zmieniały się. A sprawczynie zakłóceń wyniesione poza centrum ceremonii tworzyły jakiś z oddali dający się słyszeć chór. Jeden z przedstawicieli elity afrykańskiej określił zachowania Senegalek jako atak histeryczny. Odżegnując się od etykiety „patologii”, przywołującej XIX-wieczny Wiedeń i – szerzej – związanej z kulturą europejską, Clément nazywa ich zachowania transem. W wyciu tych kobiet czyta ślad animizmu, pierwotnej formy religijności zachodniej Afryki, która pozostała nietknięta i zespoliła się z wszystkimi religiami monoteistycznymi, z wolna zakorzeniającymi się na Czarnym Lądzie. Jednakże ów przewiercający ciszę ceremonii krzyk załamuje jednolitą, narzuconą przez mszę katolicką, formę świętości.

W świętość monoteistycznego rytuału wślizguje się jakaś inna świętość, dawna²¹.

Clément odczytuje w transie manifestację jakiejś zatartej przez wieki świętości. Stąd też proponuje Kristevej pierwsze przybliżenie znaczenia świętości.

Świętość u kobiet wyrażałaby jakąś bezustanną rewoltę, która przechodzi przez ciało i która krzyczy²².

Symptomy hysterii nie zniknęły. Wieśniaczki senegalskie, podobnie jak Bretonki, odtwarzają je z precyzją, jakby uczyły się ich w klinice Charcota, jednakże Clément proponuje dla nich nową nazwę i tym samym nadaje im nowe znaczenie. Trans nie ma znamion choroby, w transie wypowiada się jakaś dawna, choć, wydawałoby się, wymazana świętość kobiet. Rewolta. Warto odnotować punkt widzenia Julii Kristevej: w świętości „nie chodzi o religię, ale o to doświadczenie, które wierzenia ochraniają i eksploatują, o doświadczenie na skrzyżowaniu seksualności i myśli, ciała i sensu, a które kobiety realizują, nie zajmując się nim”²³. Trudno oprzeć się wrażeniu, że te nowe nazwy: trans i świętość, próbują wyprzeć opresywny dla ko-

²¹ Ibidem, s. 2.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 8.

biet, trwający przez stulecia, dyskurs o hysterii na rzecz nowego, pozytywnego dyskursu o świętości.

Elaine Showalter zauważa: „[...] po wojnie i upadku ruchu sufrażystek sądzono, że histeria kobieca zmniejszyła się, a nawet zanikła”²⁴. Badacze uzasadniali śmierć hysterii postępującą emancypacją kobiet, zniknięciem warunków społecznych, a nawet warstw społecznych, które ją generowały. Jeśli histerię uznać za rezultat seksualnego stłumienia, szczególnie wyrażonego pod koniec XIX wieku, to oczywiście wydaje się jej zanikanie wraz z wyzwaniem seksualności. Istnieje także tendencja, aby mierzyć opadanie fali kobiecej hysterii wzrostem fali feminizmu²⁵.

Wśród wielu głosów obwieszczających „pogrzeb hysterii” słychać również takie, które wskazują na proces zamieniania się miejscami histeryczki i feministki. Diane Herndl zauważa, że histeria „zaczęła wyobrażać jakiś rodzaj rudymenarnego feminizmu, a feminizm jakiś rodzaj wyartykułowanej hysterii”²⁶. Feministka byłaby zatem mówiącą histeryczką: feminizm przywrócił milczeniu histeryczki mowę, ale także sam mówi poniekąd w jej imieniu. W imieniu tych XIX-wiecznych „niegdysiejszych [...] cudownych kobiet”, których zniknięcie Jacques Lacan zamknął Villonowską frazą.

Showalter, podejmując Lacanowskie pytanie: „Co dziś zastępuje dawne symptomy histeryczne?”, notuje:

Moglibyśmy odpowiedzieć, że lekceważone histeryczki niegdysiejsze zostały zastąpione przez radykalne feministki dzisiejsze. Przez współczesne artystki, poetki i działaczy gejowskich²⁷.

Jeśli uznać, że histeryczne symptomy mają podłoże społeczne, wówczas też społeczne spektrum owładniętych przez histerię znacznie się poszerzy.

Działacze czarni i radykalni tak samo zostali naznaczeni jako historycy i neurotycy²⁸.

Stygmaty hysterii rozprzestrzeniają się w poprzek ciał, płci i ras. Oznacza to również przecież, że realny gniew rzeczywiście zamienia się w język ciała. A jak poucza Elaine Showalter:

²⁴ E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 326.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 326–327.

²⁶ D.P. HERNDL: *The Writing Cure: Charlotte Perkins Gilman, Anna O, and „Hysterical” Writing*. „NWSA Journal” 1981, nr 1; cyt. za: E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 333.

²⁷ E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 326.

²⁸ *Ibidem*.

Bezpieczniej jest dla panującego porządku pozwolić niezadowolonym mężczyznom i kobietom wyrażać to niezadowolenie przez chorobę psychosomatyczną niż pozwolić im walczyć o ekonomiczne i polityczne prawa. Dlatego Diane Hunter nazywa histerię: „feminizmem, któremu brakuje społecznej infrastruktury w świecie zewnętrznym”²⁹.

Showalter stopuje tych, którzy zapowiadają śmierć histerii, uznając ich wieszczenia „za przedwczesne”. Przesuwa akcenty: o ile etymologiczny związek histerii z *hysteria* nasuwał skojarzenia z kobietą seksualnością, o tyle

dzisiaj o wiele ważniejsze wydaje się powiązanie histerii i *histoire*. Przede wszystkim histeryczka jest kimś, kto ma jakąś historię, jest kimś, kogo historia jest opowiadana przez naukę. Histeria nie jest już kwestią „wędrującej macicy”, ale kwestią „wędrującej historii” i tego, czy owa historia należy do histeryczki, lekarza, historyka czy krytyka. Historie rasy i płci w histerii ciągle pozostają do opowiedzenia³⁰.

W swej książce *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*³¹ E. Showalter przedstawia swoisty katalog dzisiejszych symptomów histerii, których już nikt nie kwalifikuje jako takich. Samą nazwę „histeria” zastąpiono inną: „epidemia”. Autorka wymienia więc histeryczną epidemię anoreksji i bulimii, syndrom wojny w Zatoce i chronicznego zmęczenia. Histeria wiecie zatem swój podziemny żywot „pogrzebanej żywcem”, tylko że pod inną etykietą. Tropiąc jej ślady, Showalter szuka uwarunkowań, które rozpoznała Ilza Veith:

Symptomy, jak się wydaje, były uwarunkowane przez oczekiwania społeczne, upodobania, obyczaje i religie i były później kształtowane przez postawę medyczną i wiedzę publiczną na temat medycyny³².

Angielska badaczka odsłania także nowe mechanizmy i różnorodne przestrzenie, w których rozwija się swoista dla naszych czasów narracja, którą nazywa „*hystory*”: opowieść o rozmaitych objawach, w konstruowaniu której uczestniczą lekarz – pacjent – promotorzy medialni. Showalter

²⁹ Ibidem, s. 334.

³⁰ Ibidem.

³¹ E. SHOWALTER: *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*. London, Picador, 1997; zob. także: J. TOPOLEWSKI: *Rozbić triadę. Histeria, kobiecość, feminizm – według Elaine Showalter*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. BORKOWSKA, L. SIKORSKA. Warszawa, IBL PAN, 2000. Autor artykułu szerzej omawia podstawowe kwestie zawarte w książce E. Showalter.

³² I. VEITH: *Hysteria: the History of the Disease*. Chicago, University of Chicago Press, 1965, s. VIII; cyt. za: E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 329.

draży wszystkie aspekty instrumentalizacji takich pojęć, jak: epidemia czy syndrom. Pacjenci pożądamy kwalifikacji swoich objawów jako choroby organicznej, lekarze mają problemy z diagnozą (nie umieją określić przyczyn pojawiających się różnorodnych symptomów), media podchwytują naukowe ciekawostki i rozpowszechniają je zgodnie z regułami klasycznego katastroficznego dyskursu. W kwestie histerycznych epidemii wmieszane są rządy, systemy prawne, ekonomiści i terapeuci. Ten splot czynników jest trudny do rozwikłania. Istotna dla Showalter pozostaje natomiast obrona pewnego psychoanalitycznego założenia – tego mianowicie, że psychiczne urazy pozostawiają swój ślad w manifestacjach cielesnych. A zatem, wszelkie próby nadawania charakteru organicznego konkretnym symptomom, widzialnym czy niewidzialnym, doświadczeniom bólu i cierpienia, albo też próby postrzegania w nich „zmowy” obojętnego świata, utrwalają jedynie tożsamość histeryczną pacjentów. Akcentując psychologiczny czy psychoanalityczny aspekt problemu, Showalter sugeruje tym samym wyjście z pułapki, jaką zastawia na nas „histeryczna opowieść”.

Słuszna, bez wątpienia, sugestia Showalter nie jest możliwa do zrealizowania w praktyce. Natrafi bowiem na opór tych, którzy wyliczają stan naszych ubezpieczeń społecznych i koszty zwrotu za usługę medyczną, ale także na opór pewnej grupy psychiatrów, głównie tej, która uznaje, że „histeria jest chorobą tak jak inne, a zatem psychiatra jest lekarzem takim samym, jak inni”³³. Sięgam do wywiadu udzielonego przez psychoanalityka i psychiatrę, autora znaczących prac na temat hysterii – Luciena Israëla³⁴. Jego tytuł trafia w centrum naszej problematyki: *Gdzie więc się podziela histeria?*³⁵ L. Israël odpowiada na to pytanie, wertując DSM-III: *Manuel statistique et diagnostique des troubles mentaux* (1981). Histeria została rozproszona, jej symptomy pokawałkowano, zakamuflowano w różnych punktach omawianego podręcznika i podobnie dzieje się w praktyce medycznej, która również kamufluje tę chorobę. Jest to zapowiedź „deportacji” psychoanalitików, a wkrótce i psychiatrów z przestrzeni zamieszkałej przez histerię. Israël czyta w owym rozproszeniu hysterii decyzje lekarskiego środowiska, ale także nie lekceważy wspierających je towarzystw ubezpieczeniowych, które interesują się przede wszystkim szybkim postępowaniem w kuracji. A psychoanalitik nieśpiesznie zdąża do jej ukończenia.

³³ L. ISRAËL: *Mais ou donc est passée l'hystérie?* „Le journal des psychologues” z 29.02. 2000.

³⁴ L. ISRAËL: *La jouissance de l'hystérique. Séminaire 1974*. Paris, Arcanes, 1996; IDEM: *Le Médecin face au malade*. Bruxelles, Dessart, 1968; IDEM: *L'Hystérique, le sexe et le médecin*. Paris, Masson, 1976.

³⁵ L. ISRAËL: *Mais ou donc est passée l'hystérie?*...

L. Israël zdaje się bronić hysterii oraz histeryczki przed procesem wytoczonym im przez współczesną medycynę. Ów proces prowadzony jest w imię kilku założeń.

Po pierwsze, psychiatria stała się dyscypliną poszukującą nowych technik: zastosowanie testów (często też przez psychoanalityków) zakłada, że ich efekty pozwolą na „zdyscyplinowanie” enigmatycznych objawów hysterii (bądź neurozy), pozwolą na precyzyjne określenie etiologii i manifestacji zaburzeń. Jednakże testy zmierzające do obiektywizacji (którą zakłada każda nozografia) eliminują podmiot.

Psychiatra obiektywny jest klasyfikatorem. Eliminuje się podmiot, eliminuje się nieświadomość, uprzywilejowuje się elementy opisowe wyanalizowane z otocza i oto dlaczego wasza córka jest milcząca³⁶.

Po drugie, psychiatria opanowana została przez niebezpieczny dla niej samej i dla jej pacjentów fantazmat wiedzy. Israëlowi chodzi o dominację chemioterapii, psychiatrii biologicznej, a także o wagę nadaną epidemiologii w programie edukacji przyszłych psychiatrów.

Ostatecznie Israël stwierdza, że nie ma już miejsca na dyskurs histeryczny. Z lektury podręcznika DSM-III wyciąga szereg wniosków. Po pierwsze, przedsięwzięcia dotyczące diagnozy hysterii tworzą analogię do programowania „języka” komputerów, według nich, psychiatra powinien działać jak maszyna, która czyta, wybierając słowa kluczowe. Po drugie, efekty diagnozy odsyłają do zamierzchłych czasów, kiedy to histeryczkę uważano za histrioniczkę. Po trzecie, uznając w histeryczce uosobienie „osobowości antyspołecznej”, wymaga się od niej adaptacji do świata, której celem jest uniformizacja: autorzy wiedzą, jaka powinna być normalna kobieta, normalna seksualność i normalna psychika. Obrona ustalonego porządku przebiega w medycynie także w imię różnicy płci.

Dlaczego tak jest, że nie ma miejsca dla dyskursu histerycznego? Dlaczego wymuszać na nim milczenie? [...] Dlatego, że mógłby on pokazać śmieszność celów mężczyzny, nędzę jego seksualności, krótko mówiąc, nicość jego szczęścia, bo histeria pozostaje tym, czym zawsze była, jakimś bastionem oporu wobec szczęścia w męskim stylu, i to wszystko w mowie poetyckiej³⁷.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem. Pytanie prowadzącego wywiad dotyczy tego, czy „szczęście maszynowe to jest szczęście po męsku”. Israël odpowiada: „To ludzi interesuje, czym może być szczęście po męsku. Jest takie stwierdzenie: »wiem, czego ci trzeba«. A szczęście po kobiecie? To jest coś, czego nie należy rozumieć jako »jestem tym, czego ci brakuje«. Oto czego nie można puszczać w obieg. To podkopuje morale armii. Jak to się dzieje, że sprawiają, że ten komunikat milknie? Za cenę zniewag, obelg, okrucieństw”.

W 1986 roku Israël wystąpił na konferencji „Myśl naukowa w psychiatrii”, zorganizowanej przez L'Association freudienne. Jego referat miał dramatyczny tytuł: *Koniec hysterii, koniec psychiatrii?* W kilka lat później Phillip Slavney w publikacji *Perspektywy hysterii* (1990) napisał o studium Trillata, że jest ono być może „ostatnią książką z histerią w tytule, napisaną przez psychiatrę”³⁸. Trillat też deklarował wcześniej (1986), że histeria umarła, że

objawy hysterii ustąpiły ze sceny medycznej w chwili, gdy ustało zainteresowanie lekarzy histerią. Jest to dowodem wzajemnej fascynacji, której ofiarą padli lekarze i histerycy, zarazem z niej korzystając³⁹.

Histeria umarła, „lecz zabrała z sobą do grobu swe tajemnice”. Trillat myślał tutaj o histerycznych symptomach, które do dzisiaj stanowią zagadkę dla medycyny.

Stany pozornej śmierci, grożące od starożytności tragicznymi pomyłkami; zwielokrotniona siła u kruchych dziewczątek, których nie mogli poskromić postawni mężczyźni; pozostawanie godzinami w jednej pozycji bez zmęczenia; pozycja łuku, z głową dotykającą pięt, u zakonnic niebędących przecież cyrkowymi akrobatkami; niewiarygodne pozycje ciała umożliwiające ponadto zdumiewające przenoszenie się z miejsca na miejsce; brak reakcji czuciowej na grube igły przebijające ramię na wylot; przenoszące się z jednej części ciała na drugą zaniki czucia – wszystkie te fakty oraz mnóstwo innych, stwierdzonych przez wielu lekarzy niemających przecież halucynacji, pozostają jeszcze tajemnicą⁴⁰.

A może jest po prostu tak, że zmieniły się symptomy hysterii? Czy przekonuje stwierdzenie, że histeria jako wytwór medycyny i chętnych do współpracy z nią pacjentów umarła, gdy przestała interesować lekarzy? Bądź czy odnosi skutek perswazja, że skoro wraz z rozwojem środków masowego przekazu „całe społeczeństwo stało się bardziej »histeryczne«, to znaczy bardziej nastawione na spektakularność i histrioniczność swoich zachowań, skoro wszyscy uczestniczymy „w wielkim przedstawieniu publicznym”, to „czemu miałby służyć prywatny teatrzyk hysterii”⁴¹?

Zorganizowana w Zachęcie wystawa Anny Baumgart i Brigit Brenner *Kolekcja wstydliwych gestów*⁴² odpowiada na pytanie Trillata. Umieszcza hi-

³⁸ P.R. SLAVNEY: *Perspectives on „Hysteria”*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990; cyt. za: E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 335.

³⁹ E. TRILLAT: *Historia hysterii...*, s. 240.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Zob. ibidem, s. 239–240.

⁴² Wystawa odbyła się w kwietniu 2004 roku (kuratorką była Joanna Turowicz), a towarzyszyła jej interdyscyplinarna konferencja (23.04–24.04.2004): „Gender i Histeria” z udziałem gości z Niemiec.

steryczki w ich „prywatnym teatrzyku”, wypowiadając jednocześnie jedną z zasłoniętych prawd, że w publicznym teatrze, o którym mówi Trillat, nie ma dla nich ról, które pozwalałyby im wygrywać siebie. Dlatego właśnie wycofują się w prywatność, którą artystki ujęły w poetykę, znakomicie uchwyconą przez A. Araszkiewicz, „donosu na autoagresję”⁴³.

Dla L. Israëla histeria nie umarła. Istnieje.

Jednakże, wyrzucona z kozetek i gabinetów psychiatrycznych (poddana chemioterapii i psychiatrii biologicznej, włączona w krąg epidemii) znowu zostaje zmuszona do milczenia, stając się w ten sposób chorobą nieuleczalną. A histeryczki? Przestaje się słuchać tego, co mówią, przekładając ich indywidualną mowę na ogólne pytanie: „Czego chce kobieta?”⁴⁴.

Elaine Showalter dystansuje się wobec wypowiadanych z wyżyn nauki obwieszczeń o śmierci histerii i proponuje do przemyślenia kilka tematów w które histeria, także współcześnie, została uwikłana, a które – wedle badaczki – poddaje się błędnym interpretacjom.

Warto przez chwilę zatrzymać uwagę na ważnej dla Showalter triadzie: histeria – feminizm – kobiecość. Badaczka apeluje o zerwanie owego triadycznego i tradycyjnego związku. Poważnym jej argumentem jest włączenie badań nad męską histerią.

Aby zrozumieć problemy płci w narracji historycznej, musimy mieć studia męskiej histerii opisane przez analityczki kobiety⁴⁵.

Wówczas dopiero można będzie zadawać pytania, czy „język ciała, nowa narracja histeryczki to jest dyskurs kobiecości czy też narracja nasączona przez mężczyznę, który tę historię opowiada”⁴⁶. Nie istnieje tożsamość ani wymienialność pojęć: histerii i kobiecości. Zatraciliśmy męską histerię i należy ją odzyskać.

Ale także nie ma obligacji, aby łączyć histerię z feminizmem. Opór Showalter wzbudza przede wszystkim „histeryczno-epidemiczny” dyskurs feministek amerykańskich lat 90., które uczestniczą w promowaniu kobiet na ofiary. Ofiary osobowości zwielokrotnionej, traum związanych z satanistycznymi rytuałami czy spotkaniami z UFO bądź odzyskiwanymi wspomnieniami (*recovered memory*). Feministki stają po stronie (pozornych?)

⁴³ A. ARASZKIEWICZ: *Autoagresja, tłumiona pieśczęta i bunt polityczny*. „Czas Kultury” 2004, nr 1.

⁴⁴ L. ISRAËL: *Mais ou donc est passée l'hystérie?*...

⁴⁵ E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 333.

⁴⁶ Ibidem.

ofiar, żądając dla nich statusu ofiar. Podczas gdy „feminizm powinien pomóc nam w walce i przeciwstawić się regresji w wiktylizację, infantyлизację i odwet”⁴⁷.

J. Topolewski kończy swoje klarowne i kompetentne zreferowanie książki Showalter znamiennym zastrzeżeniem, które warto zachować w pamięci:

Sytuując się w opozycji do głównego nurtu rozważań feministycznych, Showalter rozpoczyna być może kolejną fazę feminizmu. [...] Sprawą otwartą pozostaje pytanie, jak do tej nowej fali odnieść się mają mieszkańcy kraju, w których realność gwałtów i cierpienia ich ofiar są ciągle negowane i wypierane⁴⁸.

Można uznać, że polski feminizm ma jeszcze długą drogę do przebycia, aby musiał lękać się, występując w imieniu kobiet-ofiar, że popadnie w „wiktylizację, infantyлизację i odwet”. Należy raczej obawiać się, że milczenie i cisza wobec aktów agresji i gwałtu będzie oznaką społecznego na nie przyzwolenia. Zapomnieć o ofiarach i odmówić im przyznania statusu ofiar, czyż nie jest współuczestnictwem w zadawaniu im cierpień?

W program odnowy feminizmu wpisuje się także polemika Showalter z badaczkami francuskimi. Te bowiem – wedle niej – przywłaszczyły sobie i uromantyczniły histerię i histeryczkę. A zatem, hasło utożsamienia wypowiediane przez nie w latach 70.: „Wszystkie jesteśmy histeryczkami”, winno ulec przekształceniu na inne, być może w rodzaju: „Uwaga! Histeria!”. Włączając owo żółte, ostrzegawcze światło przeciw histerii, Showalter z dystansem traktuje wszelkie euforyczne wyznania, które rozpoznają w histeryczce postać zbuntowaną, stawiającą opór wobec społecznych opresji i represji. Także, a może przede wszystkim, Dora nie powinna być – wedle niej – obiektem kultu i należeć, jak pragnęła Cixous, „do panteonu historii feminizmu”. Amerykańska badaczka nie ukrywa w tym wypadku swego zdziwienia:

Przed wszystkim – pisze – wydaje mi się paradoksalne, że Dora, histeryczka notorycznie ponosząca porażki, mogła wyłonić się jako bohaterka feministyczna w latach 70., wytypowana przez pisarki, intelektualistki, które mogły posiadać tę edukację i aktywność, jakiej Ida Bauer szukała na próżno. Dziwne jest, że Dora staje się ideałem feministycznym i cieszy się poważaniem spełnionych pisarek, jak Cixous, podczas gdy własne aspiracje Dory polegają na tym, aby zostać kobietą wykształconą, może

⁴⁷ E. SHOWALTER: *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture...*, s. 205.

⁴⁸ J. TOPOLEWSKI: *Rozbić triadę. Histeria, kobiecość, feminizm – według Elaine Showalter...*, s. 219.

pisarką. Historycznie Dora nigdy nie odnalazła własnego głosu – choć artyści i krytycy feminizmu mogą usiłować wyobrazić sobie jej historię, to musimy wraz z Clément uznać jej bunt za skierowany przede wszystkim przeciwko sobie⁴⁹.

Śledząc przebieg dialogu pomiędzy C. Clément i H. Cixous, który został zapisany w *La Jeune née* (1974), Showalter wyraźnie sprzymierza się z argumentacją C. Clément. Ta zaś postrzega Dorę jako histeryczkę, której bunt zostaje zablokowany, a społeczność, rodzina, w którą ów bunt mierzył, ponownie się zamyka i reorganizuje się wokół niej. Chwilowa dezorganizacja wraca do pierwotnego „porządku”, a histeryczce pozostaje skierować ostrze buntu „przeciw sobie”. Rolą histeryczki jest zatem autodestrukcja i konserwacja społecznego bądź rodzinnego *status quo*. Clément, a wraz z nią Showalter, jest sceptyczna wobec „kobiecej władzy protestu”, której znakiem miałyby być histeryczka. Uosabia ona atrofię komunikacji, jej symptomy, efemeryczne i enigmatyczne, „tworzą język tylko przez analogię”. Showalter uwyrażnia istotę jej porażki, posiłkując się terminami Lacana: histeryczka zamknięta w Wyobrażonym, usunięta z Symbolicznego, zostaje pozbawiona wpływu na jego porządek i nie może wpisać w niego „swojej inskrypcji”. Histeryczka konserwuje, a jeśli miałyby być bohaterką buntu, to byłby to bunt kłamliwy (histeryczka destrukuuje rodzinę, aby być ponownie do niej dokooptowana).

Showalter czyta wypowiedzi z dialogu francuskich pisarek, układając je w opozycje. Czyta zresztą w zgodzie z owymi pisarkami, które od początku zajmują pozycje na dwóch biegunach. Clément broni roli histeryczki jako konserwatorki, Cixous jako kontestatorki. Pierwsza uważa histeryczki za postaci z przeszłości:

Fizycznie histeryczki już nie istnieją... Jeśli ktoś tak się nosi, to jest to przebranie. Są postaciami przestarzałymi⁵⁰,

druga zaś umieszcza je w swojej współczesności i nadaje im rangę feministycznych rewolucjonistek. Jeśli kontestacja jest synonimem „permanentnej wojny”, to histeryczka nie ustaje w jej prowadzeniu. Nawet gdy przegra, świat i jej otoczenie już nie może pozostać bez zmian. Dora – bohaterka dla Cixous, pozostaje dla Clément ofiarą.

Natomiast Jane Gallop⁵¹ nie daje się zwieść manifestowanej przez obie francuskie pisarki różnicy. I chociaż Gallop nie kontestuje wagi „inskrpcji symbolicznej” – którą akcentują Clément i Showalter – to przecież

⁴⁹ E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 332.

⁵⁰ C. CLÉMENT, H. CIXOUS: *La Jeune née...*, s. 274.

⁵¹ J. GALLOP: *Keys to Dora*. In: *In Dora's Case...*

odslania hierarchię kryjącą się za domaganiem się owej inskrypcji. Z jednej strony – pisze Gallop –

Symboliczne jest politycznie zdrowe, Wyobrażone regresywne. Jest to klasyczna Lacanowska hierarchia etyczna⁵².

Z drugiej zaś, może być, jak wszystkie hierarchie, opresywna, o czym przekonuje Cixous w tej samej książce. Jednym ze skutków Symbolicznego jest utrzymywanie wyższej wartości mężczyzn w stosunku do kobiet. Lacan przedkładał to, co Symboliczne (prawo Ojca, fallusa), nad to, co Wyobrażone (związane z matką). Jean Laplanche i Michel Montrelay poddali refleksji ową hierarchię.

Teoria Lacanowska – streszcza ich wnioski Gallop – postrzega Wyobrażone jako czysty efekt Symbolicznego, ale można także powiedzieć, że Wyobrażone jest konieczne, aby nadać „konsystencję” Symbolicznemu (Montrelay) i aby je „wcielić” (Laplanche). Jeśli Wyobrażone wciela, nadaje szkieletowi Symbolicznemu ciało, można widzieć w Lacanowskiej dewaluacji Wyobrażonego związek z niechęcią do ciała, kobiety i przyjemności⁵³.

Dialog pisarek w interpretacji Gallop nie układa się w dwa opozycyjne paradygmaty:

Nie może tu być kwestii wyboru pomiędzy Symbolicznym Clément czy Wyobrażonym Cixous. W rzeczywistości fakt, że oba łączą się razem w tej książce, narusza tradycyjne pojęcie opozycji⁵⁴.

Clément, co prawda, podobnie jak Showalter, nie chce regresu do tego, co Wyobrażone, zamiast Dory woli wybrać wyleczoną z histerii, samorealizującą się Annę O., lecz rama książki i użycie przez Clément słowa „dwuznaczność”, gdy na początku dialogu próbuje ona określić rolę histeryczki, pozwala w lekturze *La Jeune née* dokonanej przez Gallop zdekonstruować opozycję: Symboliczne (Clément)/Wyobrażone (Cixous).

To odczytanie przez Gallop dialogu może nam pomóc wyjaśnić niechęć Elaine Showalter do uromantyczniania histerii przez francuskie feministki. Obstawając „hierarchię Lacana”, Showalter zwraca się do Francuzek (i przeciw nim) z innego miejsca: z miejsca hierarchii. A takiej pozycji nie da się bez zastrzeżeń przypisać Clément, chyba że weźmiemy w nawias jej

⁵² Ibidem, s. 218.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

słowa o „dwuznacznej” roli histeryczki. Showalter nie tylko nie ufa w pozytywną siłę działania tego, co Wyobrażone (popędowe, preedypalne), ale wręcz czyni to obiektem podejrzeń. Stąd też, sprzeciwiając się wiktymizacji kobiet oraz ich infantylizacji – gdy zbiorowość sprzymierza się z nimi w poszukiwaniu „wroga” w świecie zewnętrznym (wirusów, satanistów, oprawców) – Showalter proponuje poddać analizie ich ukryte mity, lęki i fantazje. Czyż od Freuda i Lacana nie wiemy, że są one ważnymi symptomami? Ale czy symptomami pozbawionymi realnych przyczyn? Czy pozostać w fazie myślenia wczesnego Freuda, że to właśnie histeryczność je produkuje i są zatem tylko objawami hysterii? A jeśli nie, to czyż ten sam Freud, rezygnując z testu na rzeczywistość historyczną scenariuszy fantazyjnych histeryczki, nie przyznał im statusu godnego uwagi analityka i psychiatry?

Jak wyjaśnić owo uromantycznienie histeryczki?

Na literackiej i psychoanalitycznej scenie francuskiej na początku lat 70., wraz z dysputą nad *écriture* i *écriture féminine*, histeryczka pojawia się jako uosobienie rewolty. Można powiedzieć, że staje się ona metaforą nowego pisania, a nowe pisanie na odwrót – staje się metaforą hysterii. Stąd też nasuwająca się analogia: histeryczka ma do spełnienia – w społeczeństwie – podobną wywrotową misję wobec ustabilizowanego porządku (Symboliki), jak semiotyczne – wobec języka („rozrywać” jego symboliczny „gorset”). I jak w *écriture féminine* widzi się ruch, wszystko, co zaprzecza skostnieniu, stabilizacji znaczeń literackich i społecznych, tak histeryczka postrzegana jest jako „prowadząca permanentną wojnę” ze światem.

Kobiecość może stać się swego rodzaju negatywnością – pisze Kristeva – kontestacją, która przez nieustanne nękanie doprowadza władzę do skrajności. To klasyczna rola histeryczki, która potrafi objawiać się również jako symptom rewolucyjny w sensie pozytywnym, objaw strukturujący⁵⁵.

Blisko jesteśmy Kristewowskiego przekonania o rewolucyjnym znaczeniu semiotycznego, które przebijając się przez pisanie symboliczne, dezorganizuje je, wprowadzając zarazem jakiś nowy „porządek”. Związek i przeładalność owych dwóch porządków zapisuje Kristeva w znanej wypowiedzi: „[...] podmiot nowej praktyki politycznej może być tylko podmiotem nowej praktyki dyskursywnej”⁵⁶.

Cixous i Clément nie separują i nie hierarchizują dwóch porządków: Wyobrażonego i Symbolicznego. Co więcej, histeria i histeryczka są po-

⁵⁵ J. KRISTEVA: *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*. Przeł. K. KŁOSIŃSKA. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 277.

⁵⁶ Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes*. Numéro spécial „Tel Quel” 1974, nr 58.

strzegane jako te miejsca, w których można śledzić efekty procesu konfrontacji i negocjacji pomiędzy tymi porządkami. I tak jak Kristevowski podmiot *écriture* wyłania się w procesie różnicowania się a nie różnicy dwóch pozycji w tekście („męskiej” i „kobiecej”), tak samo rola histeryczki może być uznana za manifestację i skutek negocjacji pomiędzy tym, co podlega Prawu, a tym, co je podważa⁵⁷. Histeryczka – „kochanka *Signifiant*”, jak ją nazywa Cixous, zyskuje znaczenie tylko dlatego, że funkcjonuje w bezustannej konfrontacji z *Signifié*. J. Gallop „chwytą” ów mechanizm ścierania się tych dwóch rejestrów, wykładając znaczenie biseksualności wpisane w *La Jeune née*:

Obydwie, Clément i Cixous, używają słowa „biseksualny” w *La Jeune née*, aby nazwać ten sam rodzaj pozytywnego celu. Biseksualność była tradycyjnie związana z histerią w teorii psychoanalitycznej, ale te pisarki, kobiety mówią o innej biseksualności. Ani fantazmatyczne rozwiązanie różnic w Wyobrażonym, ani bezcielesne, pozbawione rozkoszy uznanie faktu, że nie posiada się jedności w Symbolicznym, ale jakaś inna biseksualność, która szuka, kocha i akceptuje Wyobrażone i Symboliczne, za razem teorię i ciało⁵⁸.

François Richard akcentuje innowację Kristevej. Negatywna rola histeryczki w społeczeństwie – jej konfrontacja z tym, co ustabilizowane – posiada swoją matrycę w „przestrzeni” tego, co wyparte.

Histeryczka – pisze Kristeva – cierpiałaby na dwa typy reminiscencji: na reminiscencję swego kontaktu o charakterze uwodzicielskiej identyfikacji z ojcowskim autorytetem wiedzy symbolicznej, kompetencji poznawczej; oraz na reminiscencję pewnej możliwości radykalnego pobu-

⁵⁷ Barbara Smoleń, wykładając pojęcie mimesis u Irigaray, sytuuje histerię pomiędzy dwoma typami platońskich form naśladowania. Píše: „Histeria pojawia się wskutek dramatycznego rozdarcia między kobiecym pożądaniem, zamkniętym w ciele, a językiem patriarchy, w którym to pożądanie nie istnieje. Histeryczne pozostaje milczenie i upodobnienie się. Milczy, ale jednocześnie naśladuje. Naśladuje język, który nie jest jej, a robiąc to, karykaturuje go i deformuje, »kłamie«, oszukuje, robi więc w pewien sposób to, co zawsze przypisywano kobiecie. Ale robi też coś więcej, bo u źródeł tkwi jej pragnienie wyrażenia własnego, odmiennego od męskiego pożądania. W pewien sposób jej się to udaje, pragnienie dochodzi do głosu przez symptomy i patologię. Oczywiście psychoanalityczne »leczenie« histeryczki polegało na przystosowywaniu jej pożądania do męskiego wzorca. Toril Moi, streszczając ten moment wywodów Irigaray, podkreśla, że histeryczka w rezultacie wykluczenia jej kobiecości z patriarchalnego dyskursu, próbując ocalić coś ze swego pożądania, dramatyzuje siebie, robi teatr”. B. SMOLEŃ: *Mimetyzm Luce Irigaray*. W: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 2001, s. 665.

⁵⁸ J. GALLOP: *Keys to Dora...*, s. 219.

dzenia, której nie da się usymbolizować, przeżywaną jako szczelina, a jeśli spróbujemy ją sobie przedstawić, wyobrazić, jako bierność, jako kastracja kobiety, niedobór narcystyczny, dewaloryzacja, depresja⁵⁹.

A zatem, społeczna scena i wplątana w nią histeryczka – czyli relacje pomiędzy indywidualnym ekscysem a obowiązującą na zewnątrz normą – znajduje swoje lustrzane odbicie wewnątrz indywiduum i to, co trzeba powtórzyć za Kristevą, w „przestrzeni” wyparcia. W owej „przestrzeni” wyparcia ścierają się, znoszą się, uzgadniając się w procesie konfrontacji, dwa sprzeczne kierunki: jeden czerpie swą moc z Symbolicznego, drugi z preedypalnego, które odpowiada za zhiperbolizowane pobudzenie, podkreślane przez wielu badaczy, wynikające z jakiegoś afektu. Afektu, który nie daje się nazwać, może zaś być porównywany do „jakiejs nadwrażliwej intuicji, *quasi*-mediumicznej” albo do „paralogicznej nadkojarzeniowości”. Histeria, podobnie jak melancholia, depresja czy schizofrenia, może przyjmować postać ciężkiej patologii. Wówczas w konfrontacji z Symbolicznym wygrywa „pamięć emotywna”, kompetencja poznawcza zanika, „synteza symboliczna” staje się niemożliwa. Jednakże nie o takich przypadkach myślą Kristeva, Cixous i Clément. Histeryczka stanowi model rewolty, która wszczyna konfrontację uwolnionego semiotycznego (macierzyńskiego, preedypalnego) z tym, co symboliczne, i która ma predyspozycje ku temu, aby owo wewnętrzne rozdzarcie przekształcić w twórcze działanie. Nie zawsze przecież, jak wykazał przypadek Dory, udaje jej się transpozycja cielesnych symptomów na język sztuki.

Showalter w swym apelu, aby skupić się na fantazmatach histeryczki, dokonuje jakby cięcia pomiędzy jej wewnętrzną „produktywnością” a światem zewnętrznym. I czyni to, z jednej strony, z wierności Lacanowskiej „hierarchii etycznej”, z drugiej zaś, pozostając w niezgodzie z psychoanalitycznymi rozpoznaniem, które zakładają konieczność „przekładu” rzeczywistości zewnętrznej na rzeczywistość wewnętrzną każdego indywiduum bez względu na to, jak złożony byłby proces owego „przekładu” w psychoanalitycznej teorii i praktyce i jak trudny do zaprezentowania.

Nowa fala feminizmu promowana przez Showalter, a między innymi kształtująca się w dyspucie na temat hysterii, winna zatem co najmniej dwa tropy porzucić albo je przynajmniej zneutralizować. Jeden wiązałby się z uznaniem i badaniem społecznej i kulturowej etiologii hysterii, drugi zaś z rejestrem Wyobrazonego. Tym zatem rejestrem, który wydawał się największym odzyskiem i w jakimś sensie rewelacyjnym odkryciem feministycznej psychoanalizy w jej refleksji nad „macierzyńskim językiem”, nad ciałem, nad relacją matka – córka.

⁵⁹ F. RICHARD: *La théorie de l'hystérie, hier et aujourd'hui*. In: J. ANDRÉ, J. LANOUZIÈRE, F. RICHARD: *Problématiques de l'hystérie*. Paris, Dunod, 1999, s. 120.

Tymczasem Julia Kristeva właśnie w tym Wyobrażonym rejestrze poszukuje odpowiedzi na pytanie o trudności utożsamienia się córki z kobiecością swej matki, stanowiące częste źródło histerycznych symptomów. I znajduje odpowiedź, która może zaskakiwać, ale każe zarazem przemyśleć od nowa to, co wiemy o owej archaicznej fazie preedypalnej. Chodzi głównie o akcentowany przez psychoanalizę aspekt uwiedzenia przez matkę. Kristeva pojmuje fazę archaiczną jako nieseksualną.

Czyż nie można by powiedzieć – referuje Richard – raczej, że wymiana sensoryczna matka – dziecko, stojąca z pewnością u źródła pustki afektywnej i zdolności do pobudzeń histerycznych, poddaje się tutaj pewnej trudnej erotyzacji w takim sensie, że miłość-czułość oraz seksualność są tutaj przedwcześnie przeciwstawione⁶⁰.

Zapewne należałoby odróżnić – ów zarejestrowany przez Showalter – zapisany przez „histeryczną epidemię” tekst społeczny od tekstów społecznych zapisanych przez symptomy histeryczne, wyzwalane przez układ społeczny, naruszany i ciągle zmierzający do stabilności własnej struktury. Układ histeryzujący zarówno kobiety, jak i mężczyzn, choć zapewne w różnej skali.

Gdyby symptomy histeryczne pozostały tajemnicą gabinetów analityków i psychiatrów, powroty z pozytywnie ukończonej terapii równałyby się nawrotom choroby: współczynniki jej erupcji pozostawałyby takie same. Trudno jednocześnie zapomnieć o złożoności relacji lekarz (psychoanalityk) – pacjent, odnotowywała ją sama Showalter, pisał o niej L. Israël. Te relacje uwikłane są w układ władzy i w społeczne normy, których efekty wyciskają swoje piętno, wynikające nie tylko z różnicy płci (genderu). Wspomnieć wypada także, że w kształtowaniu teorii i praktyki medycznej mają też swój udział fantazmaty naukowości⁶¹.

Jeśli francuskie badaczki uromantyczniają histerię, to czytam ów poetycki naddatek jako konkluzję, że wszyscy jesteśmy zagrożeni, kobiety nadal bardziej od mężczyzn, i dlatego problem Dory jest naszym nierozwiązanym problemem. Byłabym Dorą, gdybym żyła w jej czasach – oświadczała H. Cixous. Ofiarą zbuntowaną. Histeryczka byłaby „nośnikiem sprzeczności” („dwuznaczności”): ofiarą, która buntuje się przeciw przeznaczeniu jej na ofiarę. Nic nie wskazuje na to, żeby czerpała rozkosz z bycia ofiarą, a także rozkoszowała się korzyściami wynikającymi z uznania jej za chorą, czyli tym, że może instrumentalizować i szantażować otoczenie (ten sposób myślenia o histeryczce jest obecny zarówno u Freuda,

⁶⁰ Ibidem, s. 121.

⁶¹ Zob. L. ISRAËL: *Mais ou donc est passée l'hystérie?*...

jak i u Showalter). Oczywiście, można zapytać, co zyskuje i co sobie „załatwia” histeryczka wówczas, gdy uzyskuje status chorej. Na pewno konfrontuje swoją wizję świata z wizją „terapeutów”, otwierając między nimi szczelinę nie do zniesienia dla lekarza i społeczeństwa. I owa konfrontacja jest ważnym sygnałem niezgody na jakiś jednolity, porządkujący z zewnątrz tekst, który rościłby sobie prawo do funkcjonowania w roli jedynego i niepodważalnego zapisu Prawa.

Histeria stanowi ciągle nierozwiązany problem. Showalter chce pozostać i zadomowić się w Symbolice – jako politycznie zdrowej. Francuzki kontestujące „zdrowie” Symbolicznego poszukują recept w odwołaniach do rejestru spod znaku Wyobrazonego.

3. „Kolekcja wstydliwych gestów”

Histeria nie została pogrzebana. Jednym ze świadectw, że ciągle „ma się dobrze”, mogłaby być wystawa zorganizowana w Zachęcie: *Kolekcja wstydliwych gestów*⁶². Oczywiście, pod warunkiem, że prace artystek: Anny Baumgart i Brigit Brenner, zarejestrujemy jako współczesne dowody na istnienie kobiet i symptomów histerycznych, które wyzwalają.

Co można „wyczytać” z katalogu? Dominuje czerwień (kobiety zaplątane i związane czerwonymi nićmi albo pozbawione twarzy znikającej za zasłoną czerwonego sweterka), organiczne płyny (krew, wymioty) i krzyk. Jednakże nie słuch – także ten psychoanalityczny – zostaje tutaj uaktywniony. Widzowi przede wszystkim „daje się do zobaczenia”. I nie byłoby w tym nic dziwnego, skoro tradycja psychoanalityczna przekazała nam myślenie o histeryczce jako histrioniczce i jako tej, która organizuje spektakl i nieodrodnianie domaga się widowni, gdyby nie fakt, że o ile zanużone w czerwieni bohaterki dają jakiś pokaz, o tyle występują zarówno w rolach aktorek, jak i widzów. Samotność, odosobnienie, zamknięcie. Nikt na nie nie patrzy. Izolacja. Wszystko ma rozgrywać się za zasłoniętą kurtyną, albowiem ich dramat nie nosi w sobie znamion spektakularności. Na odwrót, zaczyna się on dopiero za zamkniętymi drzwiami. Ich pokątne „rytuały” dają się uchwycić w niedomknięciach, w szczelinach. Podglądają je i „wydają” oku publiczności Anna Baumgart i Brigit Brenner.

⁶² A. BAUMGART, B. BRENNER: *Kolekcja wstydliwych gestów. Collection of Shameful Gestures*. Warszawa, Zachęta, 2004 [katalog wystawy].

Wzrok kierowany jest na ciało. Kumuluje swój ruch na skórze. Zbliżenia, anatomia, włoski i żyłki, prawie niewidoczne plamki i strużki krwi albo krwawiące miejsca okaleczeń, blizny. Nacinanie na skórze. Nie odcinanie? To ważna różnica.

L. Israël⁶³ uznaje gesty odcinania, wykrawania, nacinania za jedno z ważniejszych historycznych symptomów, a amputację chirurgiczną za ich „najlepszy obraz”. Wykrawanie (*decoupage*) nie jest chaotyczne. Uzgadnia swój projekt wedle jakiegoś „obrazu ciała lub ciała wyobraźniowego”. Symptomy historyczne „rodzą się z cięcia, które reprodukuje”⁶⁴. Chodzi o cięcie, które pojawia się od czasu stadium lustra, pomiędzy podmiotem a jego obrazem, o cięcie uniemożliwiające fuzję między nimi i nieprzyzwyczajające na to, aby podmiot mógł uchwycić siebie w swoim lustrzanym obrazie. Jednocześnie to „cięcie pomiędzy ciałem a jego obrazem w lustrze jest jakimś wariantem cięcia pomiędzy ciałem a wypowiedzią”⁶⁵. Więcej, ów obraz, o którym mówimy jako o obrazie lustrzanym, przychodzi w miejsce pewnego typu wypowiedzi. Wedle Israëla, historyczka pokazuje nam właśnie to cięcie, które daje narodziny klasycznym symptomom historycznym.

Tym, co on [podmiot] chce przede wszystkim dać do zrozumienia, jest owo cięcie [*la coupure*] i ból z powodu owego cięcia, który, w przypadkach najmniej dla podmiotu kosztownych, może obniżać swoją cenę aż do cięcia na poziomie skóry, cięcia chirurgicznego⁶⁶.

O ile jednak wykrawanie, odcinanie jest – wedle Israëla – próbą izolacji historyczki od tej części swego ciała, którą uznała za martwą, i nawet od chwili, kiedy „odnalazła swego trupa i zabiła go, może wyzdrowieć”⁶⁷, o tyle autorki wystawy, akcentując nacinanie (nie odcinanie ani wykrawanie (*decoupage*)), być może domagają się jakiejś nowej lektury symptomów?

Od Freuda psychoanalitycy nauczyli się uwydatniać cięcie (*la coupure*) pomiędzy dyskursem historyczki a jej ciałem. Stało się powszechną wiedzą przeświadczenie, że to, czego historyczka nie mówi, a chce powiedzieć, manifestuje się w dziurach jej dyskursu. Owe braki, dziury, cięcia należy czytać jako niemożność ujęcia w dyskurs pewnych doświadczeń związanych z ciałem. Zawsze – zaznacza L. Israël – chodzi o „brak tego momentu”.

⁶³ L. ISRAËL: *La jouissance de l'hystérique...*, s. 57–73 (rozdział: *La coupure*).

⁶⁴ Ibidem, s. 58.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem, s. 60.

⁶⁷ Ibidem, s. 71.

A owe momenty są momentami miłości i pożądania, seksu i śmierci⁶⁸.

Zaskakuje zbieżność pomiędzy znaczeniem słowa „cięcie” w psychoanalizie a nacinaniem przedstawionym w *Kolekcji wstydliwych gestów*. W ten sposób podziurawiony dyskurs histeryczki tworzy analogię do cięcia na skórze, do dziurawienia gładkiej i ciągłej jej powierzchni i substancji. To, co nie do wypowiedzenia, uzyskuje swoje przedstawienie w aktach i gestach: podziurawiony dyskurs histeryczki znajduje swoje odbicie w „dyskursie” pisanym na skórze. „Donos na autoagresję” – znakomita formuła Agaty Araszkiewicz – jest też donosem na owe nieujęte w języku, niemożliwe do sformułowania „momenty”: „miłości i pożądania, seksu i śmierci”.

Wskazówką niekompletności dyskursu histeryczki bywa fantazmat. O ile psychoanaliza od czasów Hipokratesa akcentowała wagę fantazmatu „bycia w ciąży” – także u mężczyzn – o tyle autorki wystawy, opuszczając ów scenariusz fantazmowania, zastępują go scenariuszem o odwróconych znakach: „ekstacyzki, histeryczki i inne święte” nie tylko nie kultywują obrazów siebie „w pełni”, „wypełnionych”, a wręcz odwrotnie, wykonują rytuały, które tworzą asocjacje z „wypatroszeniem” (kobiety przedstawione wymiotują), oczyszczaniem, również oczyszczaniem żył (histeryczki nacinają swoją skórę). Gesty swoistej – praktykowanej w intymności – detoksykacji.

Nacinanie skóry przedstawia atak na ciało z zewnątrz. Narusza bowiem jego otoczkę, jego granicę zamknięcia i otwarcia. Pozostawia blizny, widzialne ślady przejścia od tego, co zewnętrzne, ku temu, co wewnętrzne, oznakowując punkt gwałtownej kolizji i włamania. Nacinać skórę – krwawić. Uzewnętrzniać ból? Pokazywać go sobie? Przypatrywać mu się? Wyprowadzać na zewnątrz z ukrycia i materializować to, co psychiczne? Czy pisać na skórze własną krwią? Krew – analogia wdarcia się semiotycznego w symboliczne. Skóra poddana destrukcji, owa piękna, zadbana i młoda skóra. Obiekt powszechnej kultywacji naruszony: obrazy „ja” wymieniają się także. W samotności i odcięciu od świata histeryczki Baumgart i Brenner zapisują o sobie opowieść, złożoną z *signifiants*, która ma pozostać ich prywatną tajemnicą. Owa opowieść zaczyna znaczyć, gdy ulokowana zostanie (a tak właśnie jest) w kontekście spektaklu, ułożonego wedle scenariusza pożądanego przez społeczeństwo i dla niego przeznaczanego. Makiż, suknia, pietyzm w ubiorze są elementami tego spektaklu, którego celem jest ekwiwalencja: „ja” – moje *signifié* – dzieło sztuki. Tymczasem rozdarcie, nacięcie są *signifiants* bólu i buntu. Nacinanie skóry, odwołujące

⁶⁸ Ibidem, s. 49.

się do owego spektaklu: „ja” – dzieło – *signifié*, tworzy analogię do koncepcji *écriture féminine*.

Dziewczyny na fotografiach są piękne. Makijaż, ubranie wpisują się w mechanizm nazwany przez Israëla „semiologią hysterii”. I w tym miejscu pojawia się znacząca zagadka interpretacyjna. Czy przypadkiem nie jest tak, że owe przeznaczone dla teatru publicznego, skonstruowane obrazy „ja”, fałszywe i złudne, obrazy zapisujące symptomy hysterii same się demaskują w intymnym teatrzyku nieco innej hysterii? Gdzie aktorka utożsamia się z widzem. Owa inna histeria zaznacza swą obecność w destrukcji złudnych obrazów. Cięcia na skórze wskazują na dwa równoczesne gesty: autodestrukcji, ale i autoterapii. I dzieje się tak między innymi dlatego, że moment autodestrukcji sprzymierza się z autodemaskacją. Iluzja i pozór „grające” w publicznym widowisku odnajdują swoją przeciwwagę, uzdrawiającą moc w spotkaniu z ciałem-mięsem. Scena i kulisy świadomie zostają rozdzielone. Pozostaje jeszcze rozdzielić pozycję aktorki i widza w „prywatnym teatrzyku hysterii”. Baumgart i Brenner – jako voyeurystki – stwarzają warunki, aby ów rozdział mógł się dokonać. Oglądając wystawę, zajmujemy ową terapeutyczną pozycję – na widowni.

Otwierać to, co zamknięte, integralne. Otwierać drogę wyjścia płynów organicznych. Metaforyzować otwarcie i ucieczkę od zamknięcia. Jeśli przypomnieć rozliczne, przywołane przez J. Gallop⁶⁹, sensy tytułu Hélène Cixous: *Sorties*, to należałoby owe szczeliny skóry, które stają się miejscem krwawych wypływów, opatrzyć znaczeniami nie tylko histerycznymi, ale i wojennymi: to „bunt, ataki, tyrady”.

Histeryczki są ofiarami kultury i społeczeństwa. Agresja z zewnątrz zamienia się w autoagresję. Podobnie jak trauma przekształcona zostaje w autotraumatyzm.

Autotraumatyzm przemieszcza traumatyzm, ujmowany (aż do tego momentu) jako zewnętrzny atak, włamanie się w granice ciała, jego otoczkę, przez jakiś zewnętrzny czynnik. Ów atak przemieszcza się do jakiegoś innej przestrzeni, ze świata zewnętrznego ku wewnętrznemu światu podmiotu⁷⁰.

Histeryczka wydaje się ofiarą, rozbrojoną, wydaną na agresję z zewnątrz. A jednak, nacinając skórę, z jednej strony tworzy korelat mechanizmu traumatyzmu i autotraumatyzmu, agresji i autoagresji, z drugiej zaś staje się podmiotem w tej składni, w tym przedstawieniu, które widzimy: kieruję atak na siebie samą. Testuję zdolność czucia, doświadczania, sprawdzam, czy jeszcze żyję. Owa krew to bunt, atak, tyrada skierowana

⁶⁹ J. GALLOP: *Keys to Dora...*, s. 205.

⁷⁰ L. ISRAËL: *La jouissance de l'hystérique...*, s. 175.

ku sobie i równocześnie, właśnie dlatego, że nie ma widzów, rozpisana na dwie pozycje: na tę, zajmowaną przez zadającą sobie ból, i tę, która musi, powinna, może pytać o to, co naprawdę boli. Przeczytać swój własny zapis? Odnaleźć „trupa” – wedle formuły L. Israëla?

Znaczenie histerycznego rozkrawania [*decoupage*] jest znaczeniem orędowania: „chcę poświęcić jakąś część z mojego ciała, aby ominąć ten maksymalny horror, który jest jego trupem”⁷¹.

To już nie jest ofiara. To zbuntowana ofiara. Otwarta także na terapię i autoterapię. Uświadomiony gwałt, który zadaje sobie samej, wie, gdzie ją ku rozpoznaniu mechanizmu gwałtów, których obiektem się stała. Powiedzieć: jestem ofiarą, nie musi oznaczać ani rezygnacji, bierności, ani rozsmakowywania się w bólu. To może być początek wyzwolenia. Wykolejony „język” może wrócić na swoje tory. Histeryczne kobiety autorek wystawy, w stanie transgresji, na granicy szaleństwa, pisząc krwią na własnej skórze, odsłaniając mięso (nie ciało pojmowane jako obraz ciała), dają świadectwo. W tym celu zostały powołane. Zobacz siebie. Nie jesteś sama. Zapisz siebie już nie na własnej skórze.

Widziałam nacięcia na skórze dziewczętnastolatków. Chłopcy odreagowywali szkolny stres. Kilka dni obserwowali proces gojenia śladów po urazie. I opowiadali różne wersje tej jednej historii, która zrodziła ich samo-okaleczenie. Lęk z wolna ustępował miejsca ironii i kpinom. Pozostały drobne blizny. Dobre blizny: chwila buntu, wydawałoby się bezsilnego, nie zaowocowała adaptacją do okoliczności zewnętrznych, ale zrozumieniem istoty owych okoliczności i większą odpornością na agresję. Ale czy udało się wyjść z traumy poniżenia pewnej piętnastolatce, która przecina swoją skórę w milczeniu na ławkach w parku, w kątach szkolnych korytarzy i w szatni? Czy jej się także udało? Ona, w przeciwieństwie do chłopców, nie opowiada swojej historii. Ona tylko pokazuje nacięcie – swój ból i próbę obrony przed nim. Apeluje o pomoc.

Czy autoagresywne kobiety (zwłaszcza te, które uszkadzają swoje ciała) wychodzą poza system dominacji i podległości, czy ten system podtrzymują?⁷²

– pyta w finale swego tekstu do katalogu *Kolekcja wstydliwych gestów...*
Joanna Turowicz. I odpowiada:

⁷¹ Ibidem, s. 71.

⁷² J. TUROWICZ: *Poza symbolicznym porządkiem. Ballady o kobiecej autoagresji*. W: A. BAUMGART, B. BRENNER: *Kolekcja wstydliwych gestów...*

Jednak bunt sam w sobie ma aspekt terapeutyczny. Bunt to nie dążenie do zniszczenia się, ale ochrona przed samounicestwieniem, naruszenie starego porządku, by stworzyć nowy porządek, w którym znajdzie się przestrzeń dla Innej/Innego⁷³.

Podtrzymują system nie te, które poszukują wszelkich możliwych form protestu, choćby tak kruchych i ambiwalentnych, jak autoagresja, choćby tak ukrytych i tak autystycznych, że pozbawione użyczonego im głosu i obrazu, skonstruowanego przez inne kobiety, nie mogłyby ani przemówić, ani siebie przedstawić. Podtrzymują system te, które nie wiedząc o tym, zdecydowały się na powolną agonię za życia w ciszy i milczeniu, spełniając jakąś im tylko wiadomą misję (nie zawsze uświadomioną i zapewne nie „swoją”) i przekonując do niej inne kobiety. Autorki wystawy mówią także w ich imieniu.

4. Narracja histeryczki

Dlaczego Dora teraz?

Powtarzam to pytanie, ciągle bowiem czeka ono na odpowiedź.

Biorąc pod uwagę bogactwo listy, na której mogłyby się owe odpowiedzi zapisywać, spróbuję zrekonstruować kilka z nich. *Fragment analizy pewnej hysterii* jest jednym z pierwszych technicznych tekstów Freuda. Funkcjonuje w powszechnej świadomości jako „traktat – klasyczna analiza struktury i genezy hysterii”⁷⁴, „jako psychoanalityczny model etiologii hysterii”⁷⁵. Upływ czasu nie zdezaktualizował go. Gęstość i bogactwo zawartych w nim znaczeń chronią przed jego unieruchomieniem⁷⁶. Indukuje lektury

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ M. RAMAS: *Freud's Dora's Hysteria*. In: *In Dora's Case...* oraz E.H. ERICSON: *Reality and Actuality: An Address*. In: *In Dora's Case...*

⁷⁵ C. KAHANE: *Why Dora Now?*...

⁷⁶ S. Marcus: „[...] jego [Freuda] rozumienie tego, czego zamierzał dokonać w psychoanalizie, polegało na instruowaniu pacjentów i czytelników co do natury rzeczywistości. Rzeczywistość ta była tą samą rzeczywistością, której muszą się nauczyć współcześni czytelnicy literatury. Była ona pojmowana jako świat znaczeń...”. „A zatem świat znaczeń jest światem licznych i skomplikowanych przyczyn. Jest to świat, w którym wszystko ma znaczenie, co znaczy, że wszystko ma więcej jak jedno znaczenie. Każdy symptom jest konkretnym uniwersalium w kilku sensach. Nie tylko wciela on całą sieć signifikacji, ale również »służy do przedstawienia kilku nieświadomych procesów umysłowych równocze-

rozwijające zapisane w nim założenia, także polemiczne albo alternatywne. Psychiatrzy i psycholodzy, psychoanalitycy i pisarze podejmują problem postawiony przez samego mistrza: dlaczego analiza Dory zakończyła się niepowodzeniem, dlaczego Freud był niezdolny do skompletowania spójnej historii? Czy ograniczała go jego własna terminologia psychoanalityczna, ciągle ulegająca nowemu kształtowaniu (przeniesienie, kontrprzeniesienie), będąca swego rodzaju „ślepą plamką”, nad którą nie umiał zapanować, czy może za niepowodzenia odpowiedzialne są jego własne wmówienia (norma kobiecej seksualności, sposób pojmowania różnicy seksualnej), kondycja mężczyzny wyedukowanego przez patriarchat i jego porządek (mizoginia), czy też szczególna sytuacja spotkania mężczyzny-terapeuty z homoseksualną pacjentką?

Z rozlicznych lektur *Dory* wynika jasno, że obcujemy z tekstem, który otwiera żywotne kwestie, wciąż aktualne zarówno dla psychoanalizy, jak i dla wielu dyscyplin humanistycznych, nie wyłączając refleksji feministycznej. Dlatego *Dora* może być na nowo odczytywana przez psychoanalitików: Feliksa Deutcha, E.H. Ericsona, Jacques’a Lacana, i przez psychoanalityczki bądź badaczki czy pisarki o orientacji feministycznej: Jacqueline Rose, Suzanne Gearhart, Toril Moi, Jane Gallop, Marie Ramas, Hélène Cixous, Catherine Clément. Może także okazać się, że Freud jest po prostu znakomitym pisarzem, a *Fragment...* świetnie napisaną powieścią (Stephen Marcus).

Reinterpretacje *Fragmentu...* powtarzają jakby mimowolnie niemoc samego Freuda, wyrażającą się w braku decyzji, czy ostatecznie skończyć z *Dorą*. Marcus⁷⁷ zafascynowany „niezwykłym rozrachunkiem” psychoanalityka z kłopotliwym „przypadkiem” poddaje wnikliwej obserwacji spłot niezwykłych jego reakcji, jakie towarzyszą pisaniu. Freud przerywa pracę nad *Psychopatologią życia codziennego* i w ciągu trzech tygodni finalizuje *Przypadek* (styczeń 1901). Zmienia się pierwotny tytuł: *Sny i histeria*, zmieniają się też nastroje Freuda oraz informacje kierowane przezeń do Fliessa. Im dalej w czasie od pierwszego euforycznego wyznania: „Przecież jest to najsubtelniejsza rzecz, jaką napisałem, i wywoła bardziej przerażający skutek niż zwykle”⁷⁸, tym mocniej komplikuje się sprawa wydania. W styczniu 1901 roku Freud donosi Fliessowi o przyjęciu tekstu do druku, miesiąc później, że będzie nanosił poprawki. W maju, już po kwietniowej lekturze przyjaciela Oskara Rie, pisze, „że nie jest usposobiony, aby wysłać pracę”⁷⁹. W czerwcu zapowiada, że książka ukaże się jesienią. Ale nic takiego

śnie». [...] Freud kładzie nacisk na dwuznaczność, ciągle jej poszukuje”. S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History*. In: *In Dora's Case...*, s. 79.

⁷⁷ S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History...*

⁷⁸ Cyt. z listu do Fliessa za: ibidem, s. 63.

⁷⁹ Cyt. za: ibidem.

się nie zdarzyło. Według Ernesta Jonesa, to, „co było później, jest tajemnicą i tak już pozostanie”⁸⁰. Pewne jest, że manuskrypt przeleżał w szufladzie cztery lata. Kiedy w 1905 roku autor zdecydował się na publikację, wpisał błędnie datę: zamiast roku 1900 wstawił rok 1899. „Spośród wielu spraw – komentuje Marcus – które sugeruje ten powtarzający się błąd, jest to sygnał, że ciągle z *Dorą* nie skończył”⁸¹. I faktycznie nie skończył, o czym świadczy drugie, poprawione wydanie *Dory* datowane na rok 1923.

Tak jak Freud nie mógł wypuścić Dory, przynajmniej wyobraźniowo, na co wskazuje historia pisania (przypisy, noty itd.), tak samo analitycy ciągle wracali do tego przypadku, żeby uchwycić trudności, na które natrafił Freud⁸².

W latach ostatnich niewątpliwy impuls do nowego odczytania *Dory* wychodzi od krytyki feministycznej. *Fragment...* stanie się znów przedmiotem drobiazgowego oglądu, a interpretacje będą znacznie poszerzać spektrum problemów, które tekst Freuda zaledwie artykułował albo zapowiadał. Jacqueline Rose klarownie odpowiada na postawione przez siebie pytanie: „Co miałyby znaczyć otwarcie sprawy Dory teraz?”⁸³.

Niewątpliwie mogłoby poruszyć kwestię kluczową, uruchomić dialog między psychoanalizą a feminizmem. Wokół jakich spraw miałby się ten dialog rozwijać?

Psychoanaliza – notuje Rose – usiłuje wyznaczyć obszar, który można by nazwać „kobiecością” wewnątrz przestrzeni popędu, wewnątrz teorii seksualności, przemieszczając stale pojęcie różnicy seksualnej. Feminizm wychodzi właśnie z tej różnicy, którą następnie stawia wobec psychoanalizy jako żądanie teorii jej konstrukcji⁸⁴.

Jednocześnie psychoanaliza, konstruując jakąś wersję kobiecości, oskarżana jest przez feminizm, że ową „kobiecość” wykrzywia i dlatego błądzi. Stąd też poszukuje się ograniczeń i stłumień wewnątrz niej samej. Świadczą o tym lektury *Dory*, które mówią, że analiza nie powiodła się, bo Dora została przez psychoanalizę stłumiona jako kobieta.

Claire Kahane notuje:

Dora stoi w samym środku współczesnego interdyscyplinarnego stawiania pytania o relację między interpretacją a różnicą seksualną, pyta-

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 64.

⁸² C. KAHANE: *Why Dora Now?...*, s. 19.

⁸³ J. ROSE: *Dora: Fragment of an Analysis...*, s. 128.

⁸⁴ Ibidem.

nia, któremu najpierw patronowały pisma Freuda, a któremu nową energię dała krytyka feministyczna⁸⁵.

Problemy Freuda z przeniesieniem w przypadku Dory wynikały między innymi z tego, że była to jedyna techniczna analiza zapisująca historię kobiety. Niemożność rozwiązania kwestii przeniesienia była w jakimś sensie „funkcją jego stosunku do opowieści kobiety”⁸⁶. To właśnie, podkreśla Kahane, pokretna odpowiedź Mistrza na pytanie: „czego chce kobieta”?, „sprowokowała powrót do Dory, do tego miejsca różnicy seksualnej w problematyce interpretacji”⁸⁷.

5. Fragment: *Fragment analizy pewnej hysterii*

Tytuł nadany przez Freuda analizie Dory od zawsze intrygował badaczy. Wyczytywano z niego wahanie i niepewność autora, które już wcześniej dawały o sobie znać, kiedy zwlekał on z publikacją. Jednak Freud nie pozostawił czytającym swobody interpretacyjnej, wyłuszczając w *Przedmowie* jego sens. Tekst *Dory* jest fragmentem, bo zapisane rezultaty analizy nie są kompletne – ponieważ pacjentka przerwała leczenie, a istotne dane spisane zostały *post factum*. Stąd konieczność odwoływania się do notatek i wspomnień⁸⁸, gdyż tylko sny zostały odnotowane w trakcie trwania kuracji. O „fragmentaryczności” tego przypadku zdecydowała metoda, która pozwalała jedynie na zapis rezultatów analizy, usuwając proces dochodzenia do nich⁸⁹; niekompletność jest zamierzona, tam bowiem, gdzie było to konieczne, gdy brakowało wyjaśniających ogniw w historii Dory, zostały

⁸⁵ C. KAHANE: *Why Dora Now?...*, s. 20.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ „Samą historię choroby zapisałem z pamięci dopiero po zakończeniu terapii, wtedy, gdy me wspomnienia były jeszcze świeże, pobudzone myślą o publikacji”. S. FREUD: *Fragment analizy pewnej hysterii* (1905) [1901]. W: IDEM: *Histeria i lek*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2002, s. 75. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁸⁹ „Otóż tak w ogóle nie przedstawiłem pracy objaśniania, którą należało wykonać w związku ze skojarzeniami i informacjami uzyskanymi od pacjentki – zaprezentowałem jedynie jej rezultaty. A zatem technika pracy analitycznej – abstrahując od marzeń sennych – została odsłonięta jedynie w niewielu miejscach” (s. 77).

one uzupełnione przez przywołanie szerszych kontekstów, przykładów z innych przypadków⁹⁰.

Jak rozumieć deklaracje Freuda dotyczące fragmentaryczności i niekompletności tekstu *Dory*? Na pewno nie zapisała się w nich jakaś emanująca od pisarza-analityka fałszywa bądź prawdziwa skromność. Owe deklaracje wiodą do „zszytej” z nimi w jednym akapicie rejestracji faktu, że gdy autor spisywał pierwszą wersję historii *Dory*, nie rozpoznał i nie przemysłał zjawiska przeniesienia⁹¹. I ten – wskazany przez samego Freuda – nieprzemyślany aspekt, wyznaczający, wedle określenia Stephena Marcusa, „centralną nieadekwatność” i „determinującą niekompletność”, będzie skupiał na sobie uwagę czytających *Dorę*.

S. Marcus w języku krytyki literackiej artykułuje swoją interpretację fragmentaryczności *Dory*, wskazując na ten jej aspekt, który pozostawał poza świadomością psychoanalityka.

Albowiem dzieło to jest zarazem niekompletne i fragmentaryczne w sensie Freudowskiej samowiedzy wtedy, gdy miała miejsce, i wtedy, gdy ją opisywał. I komunikuje w tym tekście mniej niż kompletne rozumienie samego siebie, choć jak każdy wielki pisarz dostarcza nam materiału, żebyśmy wypełnili luki, poskładali z fragmentów całość⁹².

Dora zatem, jako zapis heroicznego „wysiłku samozrozumienia”, pozostaje tekstem „niezakończonym”.

Swoją refleksję nad znaczeniem tytułu *Dory* rozwija Toril Moi⁹³ wokół dwóch skłonności Freuda: zapisanej w *Przedmowie* obsesji niekompletności oraz tęsknoty do kompletności. Obcujemy z rozumowaniem, które bezustannie oscyluje między praktykowaniem fragmentu a ideałem całości. Pomiedzy tym, co wynikało z ograniczeń techniki analitycznej skazującej na fragmentaryczność (nikt nie jest w stanie zapisać kompletnej historii przypadku), a tym, co miało owe ograniczenia przekraczać, co stanowiło

⁹⁰ „W związku z niekompletnością moich rezultatów analitycznych, nie pozostało mi nic innego, jak tylko pójść za przykładem tych badaczy, którzy są tak szczęśliwi, że udziałem ich staje się możliwość wydobywania na światło dzienne pogrzebanych od dawna, tyleż nieocenionych, ile okaleczonych resztek Starożytności. To, co niekompletne, uzupełniłem podług najlepszych wzorów znanych mi z innych analiz, ale – w przeciwieństwie do sumiennego archeologa – zapomniałem o tym, by w każdym wypadku informować, gdzie moja rekonstrukcja przylega do autentycznych szczątków” (s. 77).

⁹¹ „Ale akurat najtrudniejszy fragment pracy technicznej nie pojawił się w wypadku naszej pacjentki, albowiem czynnik »przeniesienia«, o którym mowa pod koniec niniejszej historii choroby, nie doszedł do głosu podczas tej tak krótkiej terapii” (s. 78).

⁹² S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History...*, s. 67.

⁹³ T. MOI: *Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora*. In: *In Dora's Case...*

wyzwanie, aby sprostać idei całości (działania „archeologa” przywracającego historii jej brakujące ogniwa).

Jednocześnie badaczka, wskazując odwroty Freuda od jednostkowej historii Dory oraz sięganie przezeń do kontekstów i wyjaśnień z innych przypadków, uznaje trud za bezowocny. Owa wymarzona kompletność okazuje się „podwójnie niekompletna”. Gdyby nie „sen Freuda o kompletności”, można by – sugeruje T. Moi – owo odwoływanie się do kontekstów uznać za rodzaj suplementacji. I odczytać w mnożeniu przez autora *Dory* suplementów wysiłek poszukiwania znaczenia.

Jesteśmy niespodziewanie blisko wytwarzania znaczenia jako opóźniania (*différance*). Według Derridy, znaczenie nigdy nie może być osiągalne jako obecność. Jest zawsze opóźnione, stale przemieszczone na następny element w serii, w łańcuchu signifikacji, która nie ma końca, nie ma żadnego transcendentnego *signifié*, które mogłoby dostarczyć ostatecznego punktu zakotwiczenia dla stworzenia sensu⁹⁴.

Freud nie chce albo nie może jednak uświadomić sobie tego, co sam zapisał: że kompletność tego rodzaju tekstu, jakim jest *Dora*, stanowi „nieosiągalną iluzję”. Stąd wahanie pomiędzy „pożądaniem kompletnego oglądu lub wiedzy a nieświadomym spostrzeżeniem (lub obawą) fragmentaryczności, opóźniającego się statusu samej wiedzy”⁹⁵.

W finale swej rozprawy o *Dorze* Moi sprzęga z sobą trzy elementy: obsesyjne poszukiwanie przez Freuda źródeł seksualnej wiedzy Dory oraz dwa modele wiedzy, które tekst *Dory* zapisuje. Fragmentaryczność i całość, jak wskazuje jej interpretacja, stanowią bazę dla Freudowskiej epistemologii.

I Dora, i Freud dysponują swoim sekretem: Dora skrywa homoseksualne pożądanie do Pani K., Freud utajnia przed nią technikę analityczną. Freud, walcząc o posiadanie wiedzy (władzy), czyni z Dory zarówno swoje alter ego, jak i swoją rywalkę.

Sam Freud znajduje się tu między Scyllą i Charybdą: jeśli się zidentyfikuje z Dorą w poszukiwaniu wiedzy, stanie się kobietą – zostanie wykastrowany; ale jeśli będzie wołał potraktować ją jako rywala to musi wówczas wygrać, bo karą będzie kastracja⁹⁶.

Moi objaśnia tę wypowiedź, odwołując się do tekstu Freuda *Mały Hans*. O ile we *Fragmencie...* widoczna jest różnica pomiędzy źródłami wiedzy

⁹⁴ Ibidem, s. 187.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, s. 195.

Dory, które są „żeńskie”, „oralne”, „rozproszone”, a Freudowskimi źródłami wiedzy, tworzącymi „jednolitą całość”, o tyle w *Małym Hansie* owo rozszczepienie nie ma miejsca: pacjent, odwrotnie niż Dora, współpracuje z analitykiem. Błyskotliwie rozwija jego koncepty, nie stawia oporu i nie zagraża mu. W *Małym Hansie* Freud

zrównuje pożądanie wiedzy i konstruowanie teorii z pożądaniem odkrycia roli penisa w prokreacji. Ów penis staje się dla Freuda epistemologicznym obiektem *par excellence*. A skoro tak, to wiedza i teoria muszą być skonceptualizowane jako całość zamknięta, skończona, właśnie jak penis⁹⁷.

Inaczej ma się sprawa z *Dorą*. Jej epistemologicznym modelem stają się kobiece genitalia: rozproszone, fragmentaryczne, wykastrowane. Zaakceptować jej epistemologiczny model oznaczałoby dla analityka odrzucić penisa i zgodzić się na kastrację. Moi podkreśla wagę nieświadomego lęku Freuda przed kastracją epistemologiczną: stąd nieprzerwane krążenie jego myśli wokół fragmentaryczności jego tekstu. Albowiem

Dopuszczać, że istnieją luki w czyjejś wiedzy, równa się przekształceniu penisa w dziurę, czyli przekształceniu męczyzny w kobietę⁹⁸.

Dlatego Freud wypełnia luki w historii Dory, aby dać jej to „coś, czego jej brakuje”.

Jednakże Freudowska pozycja nie rysuje się jednoznacznie. Świadczy o tym owo wahanie się autora *Fragmentu*... pomiędzy kompletnością a fragmentarycznością swego zapisu, „w jego tekście penis gra z jego autorem w swego rodzaju grę »fort da« (teraz masz, teraz nie masz)”⁹⁹. Jeśli *Dora* może być odczytana jako zapis walki o władzę pomiędzy Freudem a jego pacjentką, to Moi skłonna jest uznać finał tej konfrontacji za rozgrywkę nierozstrzygniętą, „w której męskość postaci męskiej jest górą i w której on w żaden sposób nie może wziąć góry”¹⁰⁰. Warto dodać, że o ile feministyczne interpretacje *Dory* podkreślały autorytatywność Freuda i jego uczestnictwo w męskiej rywalizacji o władzę pomiędzy ojcem Dory a panem K., wskazując na anihilację punktu widzenia samej Dory (wygrana Freuda), o tyle Moi, nie usprawiedliwiając seksizmu Freuda, przesuwają znane akcenty: uznaje wagę jego rywalizacji z samą Dorą i nierozstrzygalność tej rozgrywki.

⁹⁷ Ibidem, s. 196.

⁹⁸ Ibidem, s. 197.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

Rozpatrując dwa modele wiedzy, wydzielone na podstawie różnicy seksualnej („patologiczny podział”), Toril Moi idzie własną drogą, nie solidaryzując się z rozważaniami psychoanalityka. To Freud bowiem odróżniał „histeryczną” – pofragmentowaną – historię opowiedzianą przez kobietę od – kompletnej – „męskiej”, zdrowej opowieści. Moi tę różnicę ustanowioną przez Freuda wyłącza z tematyki hysterii. Bo jeśli nawet przystać na taką różnicę, to wedle Moi, nie wynika ona ani z „natury kobiety”, ani właściwości hysterii, ale ze „społecznej narracyjnej niemocy kobiet”, „z braku władzy narzucania własnych powiązań [faktów] swemu czytelnikowi/słuchaczowi”¹⁰¹.

Jest jednak politycznie ważne, aby wskazać, że ten patologiczny podział wiedzy na męską całość i żeński fragment jest kompletną mistyfikacją i mitologią, że nie ma absolutnie żadnego dowodu na rzeczywiste istnienie takich dwu, zdeterminowanych przez płeć, rodzajów wiedzy, które miałyby być skonceptualizowane na zasadzie analogii do kształtów ludzkich genitaliów¹⁰².

Gdyby jednak włączyć znaczenie fragmentu i całości w obręb problematyki hysterii? Potraktować niekompletność narracji jako właściwość hysteryczki?

Freud wielokrotnie w tekście wskazuje na analogię pomiędzy dwoma typami fragmentaryczności, reprezentowanymi przez jego własną konstrukcję i re-konstrukcję opowieści o Dorze oraz tę historię, której narratorką jest Dora. Analogia nie oznacza wszakże tożsamości. Autor musi przecież dostrzegać różnice pomiędzy tymi dwiema narracjami, skoro wypełnia luki w opowieści Dory, przez co nadaje jej spójność. Bo, jak wynika to z jego obserwacji i zbudowanej na nich teorii, narracje histeryczek są zawsze „dezorganizowane”, co więcej, ich nieład należy traktować jako jeden z syndromów hysterii, w którym występuje niezdolność pacjentek do opowiedzenia uporządkowanej historii własnego życia¹⁰³. Albowiem histeryczki „odkształciły, zablokowały i pofragmentowały logiczny bieg myśli, czyli linearną narrację, którą analityk może pomóc im zrekonstruować”¹⁰⁴. Jednakże pozytywny efekt końcowy terapii nie polega na tym, że nieskładna historia pacjentki zostaje przekształcona przez analityka w jakąś uporządkowaną strukturę narracyjną. Ale, po pierwsze, na tym, że „ujęcie

¹⁰¹ T. MOI: *Feminist Theory and Simone de Beauvoir*. Oxford, Blackwell, 1990, s. 82; cyt. za: E. SHOWALTER: *Hysteria, Feminism, and Gender...*, s. 333.

¹⁰² T. MOI: *Representation of Patriarchy: Sexuality and Epistemology in Freud's Dora...*, s. 198.

¹⁰³ Por. S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History...*; C. KAHANE: *Why Dora Now?*...

¹⁰⁴ C. BERNHEIMER: *Introduction. Part One*. In: *In Dora's Case...*, s. 10.

narracyjne zostaje przywrócone w języku, w świadomej mowie i nie istnieje już dłużej w zdeformowanym języku symptomów, w nieprzetłumaczonej mowie ciała¹⁰⁵, po drugie, że pacjentka staje się właścicielką swojej opowieści.

Jest to końcowy akt samoprzywłaszczenia, przywłaszczenia sobie swojej własnej historii¹⁰⁶.

Interpretacja przedstawiona przez Stephena Marcusa ujmuje porażkę Freuda jako wynik odrzucenia przez Dorę, nie zaś przyswojenia sobie przez nią tej wersji historii, którą analityk dla niej skomponował („nie zgodziła się być postacią z [jego] opowieści”).

C. Kahane, zgadzając się z diagnozą Marcusa, idzie dalej i dąży tę kwestię, odwołując się do różnicy płci, a co za tym idzie, do odcisnięcia się owej różnicy na interpretacji psychoanalityka:

Freud nie omieszkiał zapytać, jak kobieta wchodzi w posiadanie własnej historii, staje się podmiotem. Jeśli nawet konwencja narracyjna przypisuje jej miejsce przedmiotu pożądania? Jak przedmiot opowiada historię¹⁰⁷?

Opowiada przez symptomy, te zaś czyta analityk. Pozostaje zatem jedynie zadać pytanie o to, w jaki sposób je czyta.

Symptomy są wielorako uwarunkowane, tak samo jak mowa. Jak Freud wybiera spośród różnych potencjalnych znaczeń jawną interpretację, która zamieni fragmentaryczną narrację w spójną historię¹⁰⁸?

Odpowiedzi bywają różne. Przeważają wśród nich głosy mówiące o tym, że tak naprawdę Freud opowiada własną historię i zapisuje własne pożądanie, biorąc w nawias opowieść i pożądania Dory.

Czy Freud czyta głównie symptomy Dory? Tutaj pojawiają się liczne sugestie interpretacyjne, które wskazują na samego Freuda jako głównego bohatera i centralny obiekt zainteresowania tekstu *Dory*. Kiedy analizuje on sny pacjentki:

¹⁰⁵ S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History...*, s. 67.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ C. KAHANE: *Why Dora Now?...*, s. 21. E. Showalter podobnie rozwija swoje pytanie: „Jak może historia Dory uzyskać poklask w uszach męskich, w kulturze, kiedy fabuły kobiece są tak ograniczone? Kiedy konwencje narracyjne przypisują kobietom jedynie miejsce pożądanego przedmiotu, jak może kobieta stać się podmiotem własnej historii?”. E. SHOWALTER: *Hystery, Feminism, and Gender...*, s. 333.

¹⁰⁸ C. KAHANE: *Why Dora Now?...*, s. 22.

To właśnie jego własny umysł go zajmuje i to jego skojarzenia z jej snem mają główne znaczenie¹⁰⁹.

Lektura *Fragmentu...* może zatem, przemieszczając akcenty, podążać w kierunku śledztwa, którego przedmiotem są symptomy narracji samego Freuda. Tekst *Fragmentu...* będzie wówczas funkcjonował jako „symptomatyczna kontynuacja jego trwającej samoanalizy jako fragmentu analizy jego własnej histerii”¹¹⁰. Jednym z powodów niepowodzenia procesu samoanalizy, a co za tym idzie, i niepowodzenia tego przypadku, było – wedle Bernheimera – odrzucenie przez Freuda identyfikacji z Dorą. Oznaczało ono odrzucenie innej, „stanowiącej aberrację, kobiecej strony samego siebie”. Freud owemu „wyrzeczeniu się »kobiecości«” nadał specyficzną narracyjną funkcję. Nad terapią Dory dominowała narracja o funkcji autoterapeutycznej. Autoterapia mająca na celu zachowanie hierarchii polegającej na podporządkowaniu dyskursu histeryczki dyskursowi psychoanalityka. Bernheimer notuje:

Częściowo fascynacja, jaką cieszy się ten przypadek u krytyków literackich, wiąże się z tym, w jaki sposób Freud nadaje owemu wyrzeczeniu się specyficzną narracyjną funkcję. Kiedy przyjmuje on, że jego własny tekst jest fragmentaryczny, pełen przeskoków, luk i opuszczeń, to przecież mimo to upiera się on co do różnicy tego tekstu od histerycznie porozrywanej i niespójnej relacji Dory. A zatem, pacjent analityk próbuje sam się leczyć, wciągając się w swego rodzaju narracyjną kurację, której intencją jest utrzymanie dominacji (męskiego) dyskursu władzy naukowej (uprzywilejowana sfera eksperckości Fliessa w przeniesieniu) nad rozdwojoną (kobiecą) opowieścią o niedozwolonych fantazjach i stłumionych pożądaniami. Jako produkt nieudany owego wysiłku terapeutycznego występuje symptomatyczna narracja, która skłania nas do odczytania Dory jako wielorako uwarunkowanej postaci w nieświadomości Freuda, będącej imieniem tych luk w jego samowiedzy, których intrygujące, hermeneutyczne, retoryczne i psychoseksualne funkcje uczymy się czytać od nowa¹¹¹.

¹⁰⁹ S. MARCUS: *Freud and Dora: Story, History, Case History...*, s. 86.

¹¹⁰ C. BERNHEIMER: *Introduction. Part One...*, s. 17.

¹¹¹ Ibidem, s. 18.

Rozdział dziewiąty

Czarna literacka krytyka feministyczna

Czarna literacka krytyka feministyczna powstała w późnych latach 60. i wczesnych 70. XX wieku, wspierana przez Ruch Praw Obywatelskich (Civil Rights Movement), drugą falę feminizmu, a także ruchy Black Power i Black Arts. Wsparcie to, jak odnotowują prawie dekadę później czarne krytyczki, nie miało jednak takiej mocy, z jaką druga fala feminizmu współdziałała z białymi krytyczkami literackimi. Tym bardziej, że owa druga fala była zdominowana przez białe kobiety, a ruchy Black Power i Black Arts przez czarnoskórych mężczyzn. Jakkolwiek przedstawicielki czarnego feminizmu pojawiają się w Europie i w Ameryce Łacińskiej, to za kolebkę tego nurtu uznaje się Stany Zjednoczone.

Arlene R. Keizer w szkicu *Black Feminist Criticism*, umieszczonym w (przywoływanej już) *A History of Feminist Literary Criticism* (2007)¹, podaje powszechnie przyjęty zakres zainteresowań czarnej krytyki feministycznej, który obejmuje wszystkie teksty napisane przez kobiety pochodzenia afrykańskiego w Stanach Zjednoczonych.

Choć musiała rozstrzygać problemy wynikające z jej własnej specyfiki, czarna krytyka rozwiązywała jednocześnie, w znacznie zagęszczonym czasie, podobne kwestie, które były istotne dla wczesnej fazy białej krytyki feministycznej. A zatem, tak jak to czyniła krytyka biała – głównie spod znaku ginokrytyki – próbowała zrekonstruować swą tradycję literacką i historię, próbowała wskazywać komponenty jej ciągłości, ale także zapisywać historię walk czarnych kobiet o ich prawa obywatelskie. Ostatnie jej studia (szczególnie te po roku 1985) analizują skomplikowany związek pomiędzy rasą, klasą a genderem.

¹ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007.

Refleksja wokół tego związku pojawiła się jednakże już w 1970 roku. Roku wyjątkowym dla czarnej krytyki i twórczości beletrystycznej. Arlene R. Keizer wymienia kilka ważnych publikacji afrykańskich Amerykanek: Toni Morrison: *The Bluest Eye*, Alice Walker: *The Third Life of Grange Copeland*, Maya Angelou: *I Know Why the Caged Bird Sings*, Toni Cade: *The Black Woman* (antologia). Wszystkie te teksty skoncentrowane były na eksploracji mechanizmów opresji i wielorakich – psychologicznych, ekonomicznych, kulturowych – aspektów dominacji białych nad społecznością czarnoskórych kobiet i mężczyzn.

Alice Walker – pisarka i eseistka, uznawana za jedną z głównych postaci czarnej krytyki feministycznej – już w latach 70. zaznaczyła również swój udział w jej teoretycznym ujęciu. W esejach: *In Search of Our Mothers Gardens* (1974) i *Looking for Zora* (1975) kreśliła linię podziału pomiędzy czarną i białą krytyką feministyczną. Jej krytyczne spostrzeżenia nazywa Keizer „swojską teorią” (*vernacular theory*)², dotyczącą kulturowej produkcji kobiet afroamerykańskich. „Systematyczną” teorię podejmują, jej zdaniem, dwie prace: manifest The Combahee River Collective *A Black Feminist Statement*³, stanowiący rodzaj „historii czarnego feminizmu, jego zbiorową auto-definicję” i „dowód na polityczne istnienie czarnego feministycznego punktu widzenia”⁴ oraz esej Barbary Smith *Toward a Black Feminist Criticism* (1977)⁵.

Smith włącza w swe rozważania dotyczące czarnej krytyki także czarną literaturę i krytykę lesbijską. Ich egzystencja poddana została bowiem takiemu samemu wykluczeniu ze zbiorowej świadomości. Diagnozując powszechną nieobecność zapisów doświadczenia czarnej społeczności, zwraca się z apelem do białej krytyki feministycznej i do białego feminizmu, aby zmieniły swój kierunek polityczny. Tym bardziej, że – zarzuty były klarowne i ostre – ruch białych feministek rozwijał się szybciej i prężniej niż ruchy skupiające kobiety afroamerykańskie, miał większe wsparcie społeczne, którego nie wykorzystał jednak do współpracy z ruchem czarnych feministek. Tym bardziej, że biała krytyka feministyczna popełniła kilka poważnych odstępstw od haseł „siostrzaności”: była „ślepa na uwikłania każdej kobiecości, która nie jest białą kobiecością” (s. 169), i na jej zmagania z systemem opresji, ignorowała autorki murzyńskie, nie

² Ibidem, s. 155.

³ Przedruk w: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Eds. Ch. MORAGA, G. ANZALDÚA. New York, Kitchen Table, Women of Color Press, 1981 (tekst dostępny też w Internecie).

⁴ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism...*, s. 155–156.

⁵ Przedruk: B. SMITH: *Toward a Black Feminist Criticism*. In: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. London, Virago Press, 1986. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

umieszczając ich w swoich antologiach, a nawet w rejestrach bibliograficznych (na przykład Spacks i Moers). Elaine Showalter wykluczyła ze swego projektu ginokrytyki pisarki z Trzeciego Świata, autorki czarne i lesbijskie. Barbara Smith wypowiada słowa oskarżenia odnośnie do sposobu, w jaki Showalter traktuje czarną literaturę, zaliczając ją do „innych subkultur”: „Showalter oczywiście myśli, że tożsamości kogoś, kto jest czarny i kto jest kobietą, wykluczają się wzajemnie”, co zdradza „lekko zawoalowany imperializm kulturowy” (s. 172).

Czarne piszące kobiety poddane zostały podwójnej izolacji: były niewidoczne dla białych krytyczek i zarazem doświadczały mizoginicznych reakcji ze strony białych i czarnych mężczyzn.

Tymczasem – wedle Smith – zarysowała się już pewna wspólna intelektualna przestrzeń refleksji. Białe krytyczki wypracowały kwestie, które są w równym stopniu ważne dla krytyczek czarnych: i jedno, i drugie podkreślają wagę zapisu kobiecego doświadczenia, rekonstrukcji swej literackiej tradycji i kulturowego dziedzictwa, a także podzielają przekonanie, że literatura rejestruje „wpływ patriarchalnych wartości i praktyk na życie kobiet” (s. 170). Skoro natomiast białe krytyczki feministyczne nie umieją czytać twórczości Murzynek, nie posiadają narzędzi do analizy wpisanej w nią „subtelności polityki rasowej”, skoro nie posiadają wiedzy na temat „implikacji polityki seksualnej” (s. 170) wobec czarnych kobiet, to czarna krytyka feministyczna powinna im tych brakujących ogniw dostarczyć.

Smith akcentuje dwie zasady, które cechują badania czarnej krytyki feministycznej. Pierwsza dotyczy rozpoznawalności czarnej literackiej tradycji kobiecej, tradycji, która powinna być rozpatrywana w konfrontacji zarówno z męską czarną tradycją, jak i z tradycją białych pisarek. O istnieniu literackiej tradycji czarnych powieściopisarek świadczą pewne wspólne komponenty, do odnalezienia w ich tekstach: „[...] tematycznie, stylistycznie, estetycznie i konceptualnie czarne pisarki kobiece manifestują wspólne podejście do aktu tworzenia literatury, jako bezpośredniego rezultatu specyficznego politycznego, społecznego i ekonomicznego doświadczenia, do udziału w którym były zmuszane” (s. 174). Smith podaje przykłady takiej swoistej aktywności czarnych kobiet, jak: zielarstwo, medycyna, czary i położnictwo, które znalazły swój przekład na konstrukcję fabuł, postaci kobiecych, struktur powieściowych i na język w powieściach Zory Neale Hurston, Margaret Walker, Toni Morrison i Alice Walker.

Druga zasada Smith dotyczy wyborów, a właściwie ograniczeń metodologicznych krytyki czarnej, która chciałaby „myśleć i pisać, wychodząc od własnej tożsamości, a nie próbować zaszczepiać ideę czy metodologię białej/męskiej myśli literackiej na bezcennych materiałach sztuki czarnych kobiet” (s. 175). Smith domaga się, aby czarna feministyczna krytyka miała świadomość „politycznych implikacji” swych przedsięwzięć i aby

miała swe zakotwiczenie w ruchu feministycznym, zarazem wpływając na niego.

Badaczka finalizuje swój esej analizą powieści Toni Morrison *The Bluest Eye* i *Sula*, które, mając na względzie ich ekspresję wrażliwości lesbijskiej, prezentację kobiecych postaci, negatywną postawę wobec polityki heteroseksualnej, kwalifikuje jako powieści lesbijskie.

Esej Deborah E. McDowell *New Directions for Black Feminist Criticism* (1980)⁶ można traktować jako bezpośrednią odpowiedź na tezy Smith. Obie krytyczki mówią jednym głosem, gdy diagnozują sytuację wykluczenia czarnych kobiet pisarek przez białe teoretyczki i krytyczki feministyczne. McDowell precyzuje ową praktykę eliminacji, akcentując fakt, że potwórzyła ona dokładnie ten sam mechanizm, który dotknął białe piszące kobiety ze strony białych męskich uczonych, a który one same „tak zajadle potępiały” (s. 186). Białe badaczki, „uznając doświadczenia białych kobiet, w szczególności białych kobiet z klasy średniej, za normatywne, wciąż ślepo wykluczały dzieła czarnych kobiet pisarek” (s. 186). Owa norma stanowiła zasadniczy powód niezrozumienia i błędnych interpretacji twórczości czarnych pisarek, a odstępstwa od niej traktowano jako „dewiacje”.

McDowell potwierdza też rozpoznane przez Smith braki: „badawczego korpusu”, feministycznej teorii, która byłaby adekwatna do badania sztuki murzyńskiej, a także rozwiniętej praktyki czytania.

Niestety – pisze – czarna feministyczna nauka [*scholarship*] była bardziej praktyczna niż teoretyczna, a bardziej rozwiniętym teoriom często brak wyrafinowania i są często zepsute przez slogany, retorykę oraz idealizm (s. 188).

Jednakże, pomimo wspólnych punktów wyjścia, to właśnie esej Smith staje się dla McDowell uosobieniem „braku precyzji i szczegółu” (s. 188), czego dowodzi pokaźna lista jego niedoskonałości. Smith podaje przykłady, które mają świadczyć o tematycznej swoistości pisanie czarnych kobiet (odwołania do pierwiastków ludowych), ale można je znaleźć również u czarnych męskich pisarzy. Ponieważ podobne tematy pojawiają się także w ich twórczości, to ów brak rozróżnienia blokuje możliwość stworzenia „podstaw dla estetyki feministycznej” (s. 189). Smith mówi o swoistości czarnego kobiecego „języka ekspresji”, ale nie podaje przykładów. Tymczasem nie jest wcale oczywiste, że istnieje jakiś „monolitowy czarny kobiecy język”, który nie byłby zróżnicowany ze względu na klasę i kulturowe otoczenie czarnych kobiet, nie jest oczywiste, „czy czarne kobiety mówią

⁶ Przedruk: D.E. McDOWELL: *New Directions for Black Feminist Criticism*. In: *The New Feminist Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

i piszą inaczej niż czarni mężczyźni?" (s. 189). Ten sposób stawiania pytań odwzorowuje kwestie, z jakimi zmagala się biała krytyka feministyczna i *écriture féminine* w latach 70.

Nie przekonuje McDowell także definicja kobiecego homoseksualizmu, dla którego symptomatyczne miałyby być pewne strukturalne skłonności manifestowane przez tekst: silne wizerunki kobiet, zakłócenie linearnego zdania, dominanta tematyczna w postaci krytyki tych społecznych instytucji, które socjalizują kobiety do heteroseksualizmu. Podana przez Smith definicja homoseksualizmu kobiecego i literatury lesbijskiej jest, wedle McDowell, nie tylko „nieprecyzyjna” (wyróżnione przez nią cechy można znaleźć też w męskiej literaturze). Smith bowiem, akcentując estetykę lesbijską, w pewnej mierze „ignoruje inne, równie ważne aspekty tej literatury”, a jej lektura *Suli* wyłącznie z perspektywy lesbijskiej zacieśniła jej interpretację.

McDowell, w opozycji do Smith, która budowała ściśle wzajemne zależności pomiędzy ruchem czarnych feministek a feministyczną praktyką krytyczną, separuje ów ruch od krytyki, pytając: „Jakie to, w szczególności, idee miałyby czarna krytyka feministyczna wnosić do tego ruchu?” (s. 191). Kontestacja McDowell nie oznacza, że lekceważy ona interakcję pomiędzy politycznym aktywizmem a przedsięwzięciem akademickim. Ogłasza jedynie swoją wątpliwość co do „wykonalności” takiego zadania, a także wątpliwość (wygłoszoną przez Clément w polemice z Cixous w *La Jeune née*) w możliwość politycznej zmiany pod egidą czarnej feministycznej krytyki literackiej. Krótko mówiąc, nie wierzy, aby kobiece pisanie mogło wziąć udział w transformacji społecznych struktur. Skoncentrowana na pisaniu, na literaturze, nie chce też, aby literacka interpretacja została zdominowana przez „polityczną ideologię sprzężoną z osądem estetycznym” (s. 190), dlatego ostrzega przed sprowadzaniem literackiego tekstu do manifestu bądź politycznej polemiki.

McDowell poszerza również podaną przez Smith definicję czarnej literackiej krytyki feministycznej:

Używam tutaj tego pojęcia – pisze – aby, po prostu, odnieść się do czarnej kobiecej krytyki, która analizuje prace czarnych kobiecych pisarek z feministycznej albo politycznej perspektywy. Ale ten termin można równie dobrze zastosować do wszelkiej krytyki napisanej przez czarną kobietę, niezależnie od jej tematu lub perspektywy – do książki napisanej przez mężczyznę z feministycznej albo politycznej perspektywy, do książki napisanej przez czarne kobiety albo na temat czarnych kobiet auterek w ogólności, albo na temat wszystkiego, co pisały kobiety (s. 191).

Rozważając kwestię metodologii, podziela wątpliwość Smith, czy narzędzia wypracowane przez białe krytyczki będą przydatne do analizy sztuki

czarnych kobiet. I znajduje wsparcie w tezach Andrei Benton Rushing⁷, która wykazywała, że kategorie interpretacyjne użyte do badania obrazów białych kobiet przez białe krytyczki są zupełnie nieprzydatne do rozważań postaci czarnych kobiet w czarnej literaturze. Nie oznacza to jednak, że McDowell dokonuje usunięcia z czarnej krytyki nie tylko białych, ale także męskich teoretycznych dyskursów. Raczej wybiera perspektywę Annette Kolodny⁸: perspektywę zdroworozsądkowego odrzucania istniejących metodologicznych sugestii albo też zdroworozsądkowego ich użycia. Niczym echo, jednakże bez zniekształceń, powtarza również apel Kolodny o aktualizację kontekstowej analizy:

[...] mocno wierzę – oświadczam – że kontekstowe podejście do literatury czarnych kobiet odsłania warunki, w jakich ta literatura jest produkowana, publikowana i recenzowana. To podejście jest nie tylko przydatne, ale niezbędne dla czarnej feministycznej krytyki (s. 192).

Ów apel opatruje jednak wymogiem „rygorystycznej analizy tekstowej” (s. 193).

McDowell spina klarowność wykładu z niuansowaniem swych przekonań: skłaniając się do poszukiwania wspólnych dla pisania czarnych kobiet cech, jednocześnie przestrzega przed obsesyjną ich enumeracją; wspierając separatystyczne tendencje czarnej feministycznej krytyki, nastawionej na budowanie własnej tożsamości, zastrzega ich tymczasową tylko przydatność i sugeruje otwarcie się na czarną męską krytykę i feministyczną białą krytykę (i zrekonstruowane przez nie tradycje literatury); rozumiejąc znaczenie rozpoznawania powtarzalnych literackich tropów w pisarstwie i sztuce kobiet, przypomina także o ważności indywidualnej i niepowtarzalnej inwencji.

W roku 1980 pojawiła się trzecia praca (pierwsza książkowa), sygnowana przez Barbarę Christian: *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976*⁹, która wraz z dwiema poprzednimi (Smith i McDowell) niewątpliwie stanowiła inspirację, ale i wyzwanie dla późniejszych badaczek. W swym zbiorze esejów z 1985 roku: *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers* (1985)¹⁰ Barbara Christian potwierdziła

⁷ A. BENTON RUSHING: *Images of Black Women in Afro-American Poetry*. In: *The Afro-American Woman: Struggles and Images*. Eds. S. HARLEY, R. TERBORGH-PENN. Port Washington, New York, Kennikat Press, 1978.

⁸ Chodzi o wczesny projekt KOLODNY zapisany w *Some Notes on Defining a „Feminist Literary Criticism”* („Critical Inquiry” 1975, nr 2 (Fall)).

⁹ B. CHRISTIAN: *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892–1976*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1980.

¹⁰ B. CHRISTIAN: *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers*. New York, Pergamon, 1985.

i uzupełniła wątki, które podjęła w roku 1980. Nawiązała do projektu badania afroamerykańskiej kobiecej tradycji literackiej (Smith), zbadała stereotypy kulturowe czarnych kobiet i sposoby reagowania na nie w XIX-wiecznej literaturze czarnych pisarek, była zainteresowana – jak wskazuje Keizer – „społeczno-ekonomicznymi i politycznymi kontekstami”¹¹ twórczości literackiej, ale, podobnie jak i Smith, podkreślała znaczenie literackiego rzemiosła, przestrzegając przed wyczytywaniem z literatury jedynie zapisu „kondycji życiowej czarnych kobiet”¹².

Po 1980 roku rozszerzyło się teoretyczne spektrum czarnej krytyki literackiej. Pojawiły się prace, które wprowadziły nowe perspektywy badania i rozumienia literatury i kultury czarnych kobiet. W 1987 w książce *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*¹³ Hazel Carby polemizowała z poprzedniczkami: Smith, McDowell i Christian, domagając się „podejścia materialistycznego” do twórczości czarnych kobiet. W swoim przeglądzie Arlene R. Keizer wymieniła kilka teoretycznych opcji, które miały swój znaczący udział w ukierunkowaniu refleksji w czarnej literackiej krytyce feministycznej. Hortense Spillers w *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*¹⁴ (eseje pisane w latach 80. i 90.) nawiązała do pytania Smith, na ile metodologie funkcjonalne dla białej krytyki i krytyki feministycznej mogą być przydatne dla czarnych krytyczek. Badała relacje między psychoanalizą a literaturą afroamerykańską i wyraziła przekonanie, że tylko w szczególnych przypadkach strategię analizy i interpretacji płynące z inspiracji psychoanalitycznych (romans rodzinny Freuda) mogą zyskać swą zasadność w praktyce krytycznej czarnych kobiet, z powodu tego, „w jaki sposób amerykańskie niewolnictwo rozrywało [ruptured] afroamerykańską rodzinę, i że traumatyczne znamiona na ciele niewolnika stanowią »amerykańską gramatykę«, niesioną przez pokolenia w obrębie kultury afroamerykańskiej”¹⁵. Keizer podkreśla twórczą wagę tej obserwacji w odniesieniu do refleksji nad zależnością pomiędzy psychoanalizą a rasą. Podobny problem podjęły Claudia Tate i Mae Henderson, a także azjatyckie badaczki Anne Cheng i Sarita See; Gloria Walkins (bell hooks) koncentrowała się głównie na analizie filmu i kultury masowej; Evelyn Hammonds¹⁶ – odnotowuje Keizer – wy-

¹¹ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism...*, s. 157.

¹² Ibidem, s. 158.

¹³ H.V. CARBY: *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. New York, Oxford University Press, 1987.

¹⁴ H. SPILLERS: *Black, White and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.

¹⁵ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism...*, s. 159.

¹⁶ C. TATE: *Domestic Allegories of Political Desire: The Black Heroine's Text at the Turn of the Century*. New York, Oxford University Press, 1992; EADEM: *Psychoanalysis and Black Novels*:

korzystała teorię *queer* do „podjęcia kwestii seksualnych tożsamości Murzynek, włączając je w szerokie spektrum”¹⁷ tożsamości kobiet. Interesowały ją stereotypowe inskrypcje seksualności czarnoskórych kobiet, a szczególnie ich pokrewieństwo ze stereotypami artykułowanymi przez czarną klasę średnią. Zapoczątkowała nurt badań, który konfrontował różne literackie obrazy tożsamości kobiet afroamerykańskiego pochodzenia na Karaibach z literackim obrazowaniem tożsamości tych kobiet, które zostały skonstruowane przez zmienne lokalizacje, wędrówki, migracje pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Karaibami, a także zbiorowiskami miejskimi Europy. Wgląd genderowy w to, jak takie różnorodne przestrzenne przemieszczenia wpływają na konstrukcję tożsamości kobiet, jest do dzisiaj jednym z głównych wątków zainteresowania czarnej literatury i krytyki kulturowej.

Polemiki wokół przydatności post-strukturalistycznej teorii dla feministycznej literackiej krytyki, które zdominowały anglo-amerykańską scenę krytyczną w latach 80., zostały również, z kilkuletnim opóźnieniem, powtórzone przez czarne krytyczki. Arlene R. Keizer wskazuje na artykuł Barbary Christian *The Race for Theory* (1987)¹⁸, jako inspirujący dla wszczęcia zasadniczej debaty. Jego autorka wyróżniła dwa sposoby teoretyzowania: abstrakcyjny, męski, zachodni, z jednej strony, i narracyjny, kreatywny, posługujący się zagadką i przysłowiem, dynamiczny, z drugiej. W tym drugim sensie, powiada Christian, „mój lud zawsze był rasą [stworzoną] do teorii [a *race for theory*]”; gdyby jednakże przyjąć pierwszą wykładnię „teorii”, wówczas trzeba by nam wybierać „rasę zamiast teorii” (*a race for theory*). Jak można było się spodziewać po doświadczeniach białych krytyczek, spór nie został rozstrzygnięty, wyindukował natomiast linie granicz-

Desire and the Protocols of Race. New York, Oxford University Press, 1998; M.G. HENDERSON: *Toni Morrison's Beloved: Re-Membering the Body as Historical Text*. In: H. SPILLERS: *Black, White and in Color: Essays on American Literature and Culture...*; A.A. CHENG: *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2003; S. SEE: „An Open Wound”: *Colonial Melancholia and Contemporary Filipino American Text's*. In: *Vestiges of War 1899–1999: The Philippine-American War and Its Aftermath*. Eds. A. VELASCO SHAW, L. FRANCA. New York, New York University Press, 2002; BELL HOOKS [właśc. Gloria Walkins]: *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston, South End Press, 1984; EADEM: *Talking Back: Thinking Feminist, Thanking Black*. Boston, South End Press, 1989; EADEM: *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press, 1992; E. HAMMONDS: *Black (W)holes and Geometry of Black Female Sexuality*. In: *Skin Deep, Spirit Strong: The Black Female Body in American Culture*. Ed. K. WALLACE-SANDERS. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002. Listę publikacji dotyczących czarnej krytyki literackiej zawdzięczam Arlene R. Keizer.

¹⁷ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism...*, s. 160.

¹⁸ B. CHRISTIAN: *The Race for Theory*. In: *The Nature and Context of Minority Discourse*. Eds. A.R. JANMOHAMED, D. LLOYD. Oxford, New York, Oxford University Press, 1990.

ne, wyłonił nowe pytania i zrodził nowe wątpliwości. Można by powiedzieć, że lista kwestii, które miała podjąć czarna literacka krytyka feministyczna, znacznie się poszerzyła w odniesieniu do tych, które czarna krytyka artykułowała w kontekście ginokrytyki, w swoistej analogii do niej. Skomplikowały się próby definiowania rasy, klasy i genderu. Już nie wystarczyły poszukiwania najbardziej adekwatnych strategii krytycznych, rekonstrukcje kanonu, chociaż nawet w latach 90. – jak zauważa Keizer – nie zostały one w sposób oczywisty rozwiązane. Po stronie przeświadczenia głoszonego wcześniej przez Barbarę Smith, że „afroamerykańska literatura winna być oceniana wedle metod i standardów wyprowadzonych z kultury afroamerykańskiej”¹⁹, opowiedziały się cytowana przed chwilą Barbara Christian i Joyce A. Joyce²⁰. Mniej wrogie stanowisko wobec europejskich teorii zaznaczyły Spillers, Henderson, Carby i Valerie Smith. Natomiast Henry Louis Gates i Houston Baker²¹ wyraźnie sięgali w swoich pracach do post-strukturalistycznych metodologii. Joyce A. Joyce zaatakowała zarówno Gatesa, jak i Baker, oskarżając ich prace o kwestionowanie istnienia rasy i „czarnoskórości”, a w konsekwencji, podała w wątpliwość ich przynależność do czarnego nurtu w krytyce.

Czarna feministyczna krytyka musiała także rozstrzygnąć kwestię włączenia do swego grona bądź wyłączenia z niego kobiet (i mężczyzn) nie-czarnoskórych. To właśnie wraz z takimi krytyczkami i krytykami, jak Barbara Johnson, Michael Awkward, Madhu Dubey, Kevin Everod Quashie²², „towarzyszami podróży”, którzy sami nie byli czarnymi kobietami, pojawiły się nowe zagadnienia:

¹⁹ B. SMITH: *Toward a Black Feminist Criticism...*, s. 162.

²⁰ J.A. JOYCE w szkicach: *The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism* (1987); „Who the Cap Fit”: *Unconsciousness and Unconscionableness in the Criticism of Houston A. Baker* (1987); *The Problems with Silence and Exclusiveness in the African American Literary Community* (1993–1994), przedrukowanych w antologii: *American Literary Theory: A Reader*. Ed. W. NAPIER. New York, New York University Press, 2000.

²¹ H.L. GATES JR.: „What’s Love Got to Do with It”: *Critical Theory, Integrity, and the Black Idiom* (1990) oraz H.A. BAKER JR.: *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (1984), przedruk w: *American Literary Theory: A Reader...*

²² B. JOHNSON: *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race and Gender*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1998; M. AWKWARD: *Appropriative Gestures: Theory and Afro-American Literary Criticism*. In: *American Literary Theory: A Reader...*; IDEM: *Inspiriting Influences: Tradition, Revision and Afro-American Women’s Novels*. New York, Columbia University Press, 1989; IDEM: *Negotiating Difference: Race, Gender, and the Politics of Positionality*. Chicago, University of Chicago Press, 1995; M. DUBEY: *Black Women Novelists and the Nationalist Aesthetic*. Bloomington, Indiana University Press, 1994; EADEM: *Signs and Cities: Black Literary Postmodernism*. Chicago, University of Chicago Press, 2003; K.E. QUASHIE: *Black Women, Identity, and Cultural Theory: (Un)becoming the Subject*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2004.

[...] czy trzeba zamieszkiwać czarne kobiece ciało, czy nie trzeba, aby wyrażać czarną feministyczną perspektywę. Z jednej strony, to wylanianie się czarnych krytyków feministycznych z owego społecznie usytuowanego zewsząd stanowi jakiś bardzo pozytywny rozwój, wskazujący na potężny wpływ czarnej feministycznej krytyki literackiej i kulturowej na szeroko pojętą akademię. Z drugiej strony, gdy mnożą się eseje krytyczne o połączonych skutkach rasy, genderu i klasy, to liczba krytyków wyrażających czarne feministyczne stanowiska pozostaje niewielka²³.

Czarna literacka feministyczna krytyka miała wsparcie w antologiach i seriach wydawniczych. Znaczenie dla jej egzystencji, statusu i rozwoju miała też instytucjonalizacja „czarnych studiów”. Pierwszą murzyńską badaczką, która uzyskała tenurę na Uniwersytecie Berkeley w Kalifornii, była Barbara Christian.

Praca nad teorią rozwijała się równolegle z twórczością literacką. Niewątpliwie nazwisko Toni Morrison nie tylko przez wzgląd na jej rozległą działalność – teoretyczną, kulturową, wielogłosowość jej dyskursu – ale też z powodu jej beletrystyki zyskało szczególną popularność zarówno wśród badaczy, jak i czytelników.

1. Rasa a polityka interpretacji feministycznej

1.1. Prezentacja: Elizabeth Abel lektura Toni Morrison *Recitatif*

W celu przedstawienia problemów z czytaniem rasy, klasy i genderu, które pojawiły się w praktyce literackiej czarnej i białej krytyki feministycznej, wybrałam do prezentacji esej Elizabeth Abel *Black Writing, White Reading: Race and the Politics of Feminist Interpretation* (1993)²⁴, który znacznie wybiega poza lata 80. Uznałam jednak za dydaktycznie niezbędne, aby, łamiąc ograniczenia czasowe narzucone tej rozprawie, odwołać się do nie-

²³ A.R. KEIZER: *Black Feminist Criticism...*, s. 160.

²⁴ E. ABEL: *Black Writing, White Reading. Race and the Politics of Feminist Interpretation*. In: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. R.R. WARHOL, D.P. HERNDL. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997 (pierwotnie w: „Critical Inquiry” 1993, nr 3). Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

go i tym samym zarejestrować wariantywne sposoby lektury czarnego tekstu. Tym bardziej, że Abel pisze studium laboratoryjne: zmienia perspektywy czytania, podgląda dekonstrukcyjne, psychoanalityczne i kulturowe strategie lektury czarnej i białej krytyki feministycznej, koncentrując się na szczegółowej analizie metod stosowanych przez tę ostatnią.

Abel inicjuje swój lekturowy eksperyment analizą „prowokacyjnego opowiadania” Toni Morrison *Recitatif* (1982). Wybiera tekst literacki, którego organizacja (na poziomie języka, opisu postaci, rozwoju fabuły itd.), „wymuszając na nas konstrukcję rasowych kategorii z wysoce dwuznacznych społecznych wskazówek [...] uzyskuje i odsłania niewyartykułowane rasowe kody, operujące na granicach świadomości” (s. 828). Owa konstatacja wynika z postawionego przez Abel pytania o to, która bohaterka historii Morrison, mówiącej o białej i czarnoskórej kobiecie – Twyla czy Roberta – jest czarna, a która biała. We wcześniejszej lekturze tego utworu Lula Fragd²⁵, czarna feministyczna krytyczka, zakwalifikowała Twylę jako czarną. Jednakże Abel kwestionuje jej rozpoznanie, skłaniając się do uznania Twyli za białą. Kwestionuje, uznając jednakże wagę wszystkich trudności, przed jakimi stawia czytelnika, chcącego rozpoznać rasę dwóch protagonistek opowieści Morrison. Jak się okazuje, stereotypowe dekodowanie musi zostać zawieszone: ani konwencjonalne atrybuty odsyłające do rasy (kolor skóry), ani oznaki „radikalnie relatywne” (jak zapach), ani oznaki kulturowe (preferencje w ubiorze – na przykład duże kolczyki, gusta kulinarne i kulturowe), nie wiedzą czytelniczki ku pewności, że rasowe inskrypcje zostały przez nią adekwatnie odczytane. Co więcej, Morrison wewnątrz tekstu kreuje model czytania, ukazując „rasową niezdecydowalność” (s. 828) wprowadzonej na chwilę do powieści trzeciej kobiecej bohaterki – Maggie – „niezdecydowalność”, która klarownie się zarysowuje w konfrontacji dwóch spojrzeń: Twyla widzi ją jako białą, Roberta jako czarną.

Uznając ową scenę czytania Maggie za rodzaj „tropu” dla swej lektury, Abel rekonstruuje inskrypcje rasy, koncentrując się na wzajemnych relacjach pomiędzy dwiema bohaterkami i akcentując psychologiczne aspekty ich związków z matkami. Roberta jest „sceptyczna” wobec „rasowej harmonii” (s. 828), nie ufa w skuteczność „białej interwencji” i siłę ruchu Black Power, wydaje się lepszą i bardziej wnikliwą czytelniczką sceny społecznej i politycznej niż – bardziej naiwna i ufna w zmianę wzajemnych relacji władzy i rasy – Twyla.

Bezpośrednie kontakty między bohaterkami, to, jak wzajemnie czytają siebie, każą Abel postrzegać Twylę jako zależną od oceny Roberty, sfru-

²⁵ Pomimo że opatrzyła swój tekst bogactwem przypisów i informacji, Abel nie umieściła adresu bibliograficznego do eseju Luli Mae Fragd.

strowaną przez uczucie braku tego wszystkiego, co w jej mniemaniu posiada Roberta. Możemy odnieść wrażenie, że w istocie Roberta jest metaforycznie i dosłownie bogatsza od Twyli. Taką sugestią komponuje scena świątecznych odwiedzin córek przez matki: pozornie wydaje się, że matka Twyli jest mniej opiekuńcza i mniej odpowiedzialna niż ofiarująca pełny koszt świątecznych wiktuałów matka Roberty (Twyla jest ciągle głodna). Twyla odczuwa swą „społeczną [...] niedoskonałość [*inadequacy*]” w konfrontacji z matką Roberty, ale także „fizyczną” niedoskonałość w konfrontacji z pełnią „naseksualizowanego” ciała jej córki (s. 829).

Otóż owo zazdrosne spojrzenie Twyli skierowane na ciało Roberty stanowi jeden z kluczowych momentów lektury Abel, która włącza fantazmatyczne wyobrażenia białych kobiet (utożsamiając się z nimi) dotyczące ciał kobiet czarnoskórych. Owo włączenie pozwala jej myśleć, inaczej niż Fragd, że to nie Roberta, ale Twyla jest biała. Tym bardziej, że wnikliwy wgląd w relacje pomiędzy matkami i córkami przekonuje, że opiekuńczość matki Roberty jest pozorna: Roberta jest „trwalej od Twyli okaleczona przez matczyne zaniedbanie” (s. 829), o czym świadczą ślady w jej pamięci, jej „słabość” jako osoby dorosłej (w każdym starciu z Twylą), jej symptomatyczny wybór: starszego od siebie mężczyzny na męża i wychowywanie pasierbów, rezygnacja z posiadania własnych dzieci.

[...] moja lektura – notuje Abel – instaluje nacechowane rasowo [*racialized*] ciało w centrum tekstu, który rozmyślnie powstrzymuje się przed konwencjonalną ikonografią rasową (s. 829).

Porównując własną strategię interpretacyjną z tą, jaką zaproponowała Lula Fragd, odnotowuje Abel zasadnicze różnice albo tylko przesunięcia akcentów: o ile, kwalifikując Robertę jako białą, Fragd akcentowała „kulturowe praktyki bardziej zniuansowane historycznie” (s. 829), o tyle ona sama wprowadza „kategoryczne rozróżnienia na typy ciał, na stopnie społecznej oziębłości, albo odmiany opieki matczynej” (s. 829). Fragd nie czytała ciała Twyli psychologicznie jako białego, jak to czyni Abel, akcentując „fantazję białej kobiety (moją własną) na temat potencji czarnych kobiet” (s. 829) – lecz kulturowo, skupiając lekturę przede wszystkim na imieniu bohaterki, które miało utożsamiać ją z czarną społecznością. Natomiast Roberta bardziej ją interesowała ze względu na język, na tej podstawie zlokalizowała ją pośród białych kobiet, biorąc pod uwagę także jej hipsterskie zachowania („*oh, wow*”) i znamiona jej społecznego sukcesu.

Strategia czytania przez Lulę Fragd inskrypcji rasowej ma swoje miejsca sporne. Gdy, na przykład, Fragd kwalifikuje Robertę jako białą, nie patrząc na „obraz jej ciała” pełen akcesoriów przypisywanych czarnym kobietom: afro, kolczyki i obręcze, namiętność do Jimiego Hendriksa. Lula

Fragd kieruje się jednak kodami kulturowymi: wie, w przeciwieństwie do mnie, powiada Elizabeth Abel, że Hendrix (ulubieniec całej kontrkultury lat 60. niezależnie od rasy) „apelował bardziej do białej niż do czarnej publiczności” (s. 830). Bardziej kulturowe nastawienie Fragd (wobec bardziej psychologicznego podejścia Abel) zmienia się na nastawienie bardziej polityczne, bardziej zainteresowane „polityką córek” jako dojrzałych matek niż uczuciami pomiędzy córkami a matkami.

Abel odwołuje się do centralnego dla swej laboratoryjnej lektury zdarzenia – nieistotnego dla Fragd – kiedy Twyla i Roberta spotykają się po dwunastu latach rozstania. Pozornie wydawałoby się, że Fragd prawidłowo odczytała rasową inskrypcję powieści. Twyla „ma jedno dziecko i ograniczony dochód; Roberta poślubiła IBM-owskiego pracownika szczebla kierowniczego i żyje w luksusie w bogatej dzielnicy miasta ze swym małżonkiem, czterema pasierbami i chińskim szoferem” (s. 830). Pozornie też – wedle Abel – w wypowiedzi Twyli, opisującej sytuację Roberty, wybrzmiewa „rasowa uraza”:

Wszystko im tak łatwo przychodzi. Myślą, że świat należy do nich (s. 830).

Na konto rasowych uprzedzeń Twyli jako czarnej i Roberty jako białej można także – nie do końca zasadnie, jak się okaże – wpisać odmienne reakcje kobiet na propozycję dowożenia dzieci do szkół w ramach koncepcji integracji społecznej (*bussing*). Twyla akceptuje fakt, że jej dziecko będzie uczęszczać do szkoły, w której uczą się pasierbowie Roberty. Roberta go kontestuje, chociaż „próbuję łagodzić ten konflikt, konkludując: »Tak, to jest wolny kraj«” (s. 830). Odpowiedź Twyli wydaje się jednoznacznie nacechowana jej pozycją rasową (czarnej kobiety – wedle Fragd): „»Jeszcze nie, ale będzie«” (s. 830). Twyla, reprezentantka społecznych zmian, i Roberta, stawiająca im opór, mogłyby uosabiać „rozdarcie” typowe dla feminizmu późnych lat 70. i wczesnych lat 80., które przebiegało i dokonywało się wokół kwestii rasy.

Jednakże lektura Abel rozwija się przez zaskakujące interpretacyjne zwroty. Dlatego też, podsumowując dwie (swoją i Fragd) strategie czytania wyznaczników rasy w *Recitatif*, ostatecznie stwierdza, że

Żadne z odczytań nie może wyjaśnić adekwatnie sprzecznych językowych wskazań tekstu (s. 830).

Ilustruje swoje przekonanie kilkoma przykładami: imię Twyla rzeczywiście skleja się z czarnymi kobietami, ale jest, być może, „bardziej znane jako imię białej tancerki” – Twyli Tharp. Zaś nazwisko Roberty – Fisk,

może być skojarzone ze „sławnym (teraz zintegrowanym) czarnym uniwersytetem” (s. 830). Abel powtarza swoje wyjściowe rozpoznanie:

Heterogeniczne zapisy rasy w tekście stawiają opór lekturze scalającej (s. 830).

Wsparcia dla swych lekturowych perspektyw szukała Abel u samej Toni Morrison, która, nie rozwiązując jej wątpliwości, dała jednak cenną wskazówkę, że w *Recitatif* postanowiła „podstawić kody klasowe pod rasowe” (s. 831). Tym samym podała w wątpliwość przewijającą się w interpretacjach przekładalność rasy na klasę (i na odwrót): perspektywy Twyli z klasy robotniczej (jako czarnej) i Roberty z klasy średniej (jako białej). Aktywizacja kodu klasowego powoduje skupienie uwagi na „niewidocznych” do tej pory szczegółach, ale także zmienia dotychczasowe znaczenia przypisane czytany fragmentom tekstu Morrison. I tak, Abel, idąc śladem sugestii Morrison, odnotowuje pominętą informację dotyczącą profesji mężów obu bohaterek: wyższy status społeczny Roberty wynika z faktu zatrudnienia jej męża w firmie IBM, która – jak wynika z rekonstrukcji Abel – starała się „rekrutować czarnoskórych pracowników szczebla kierowniczego” (s. 831). Natomiast mąż Twyli jako strażak nie mógł być czarnoskórym, albowiem w północnej części stanu New York, gdzie pracował, obowiązywały reguły wykluczające czarnych ze związku zawodowego strażaków. Konflikt pomiędzy Twylą i Robertą, który dotyczy dowożenia dzieci do szkół, również, z perspektywy czytania przez klasę wybrzmiewa odmiennie. Twyla z klasy robotniczej (biała) pragnie, aby jej dziecko chodziło do prestiżowej szkoły, która skupia dzieci z klasy średniej, zaś Roberta z klasy średniej (czarna) nie chce, aby jej pasierbowie poddawani byli społecznej degradacji, przemieszczając się wraz ze zmianą szkoły do biednej dzielnicy zamieszkałej przez przedstawicieli klasy robotniczej. A zatem, także cytowana już, nasączona „zazdrością” (s. 831) wypowiedź Twyli skierowana do Roberty: „Wszystko im tak łatwo przychodzi”, i jej konkluzja, że to nie jest jeszcze wolny kraj, ale będzie, wybrzmiewa jako „bardziej klasowy niż rasowy resentyment (być może przez niego dopełniany), jako dorosłe ekonomiczne przeciwstawienie się dziecięcej fantazji Twyli na temat doskonałości [*plenitude*] Roberty” (s. 831).

Gdy Abel włącza kodowanie klasy w poszukiwanie inskrypcji rasy, wówczas znajduje wsparcie dla własnych wyjściowych konkluzji, które dotyczyły oznakowań dla rasy bohaterek: Twyla jest biała, Roberta jest czarna. Powiedzmy, konkluzji wspartych mocno na fantazmatycznych (psychologicznych) podstawach.

Waga, jaką ma dla Morrison szczegół społeczny, jej nacisk na, choćby skonstruowane, przecięcia między rasą a klasą, są ściślej związane z polityczną perspektywą Luli niż z moją lekturą psychologiczną, napędzaną przez konkretne rasowe obsady, jakie tekst świadomie wyszczególnia i eksponuje (s. 831).

Tekst Morrison zakłóca więc prostotę odpowiedzi, która chciałaby jednoznacznie przekładać rasę na klasę, ale też, wedle Abel, stawia pytania „o asymetryczne wykreślanie granic rasowych w najnowszej krytyce feministycznej” (s. 831). Abel konstruuje zestaw nowych zagadnień, które pojawiają się wraz z prezentacją lektur łączących klasę i rasę, także lektur zmieniających dominanty, akcentujących albo klasę, albo rasę. A zatem, stawia pytania:

Jeśli białe feministyczne lektury tekstów czarnych kobiet ujawniają białe krytyczne fantazje, to jaką (jeśli jakąś) wartość mają te lektury – i dla kogo? Jak odczytania przez białe kobiety biologicznych ciał czarnych kobiet kształtują nasze lektury tekstowych ciał czarnych kobiet? Jak różne dyskursy krytyczne zarazem akcentują i zapisują rasowe fantazje? Jakie retoryczne strategie te dyskursy wytwarzają i czy (jak) owe strategie wpływają na wartość tych odczytań, które rzekomo legitymizują? (s. 831).

Artykułując te nowe kwestie, wpisuje je Abel w spektrum białej feministycznej krytyki literackiej, która po drugiej fali feminizmu (z grubsza biorąc, po 1985 roku) zwróciła swoją uwagę na pisarstwo kobiet kolorowych. To był, jak pokazuje, czas zmian i znaczących przemieszczeń: nastąpił powrót do autorytetu doświadczenia, przedstawienia, do ciała.

Jak elokwentnie dowodziła Valerie Smith, ta próba rematerializacji jakiegoś osłabionego białego feminizmu przez puszczenie go na szlak tekstów czarnych kobiet odtwarza w rzeczywistości tekstowej historyczny stosunek białych kobiet do czarnych ciał kobiet, które je wyniańczyły (s. 832)²⁶.

W interpretacji Abel ową próbę, która odwoływała się do post-strukturalistycznego myślenia, charakteryzują dwa paradoksalne ruchy: z jednej strony uaktywnienie tekstów pisanych przez czarne kobiety ma „na nowo legitymizować feministyczne przedsięwzięcie podane w wątpliwość przez post-strukturalizm”, z drugiej zaś ma „uzasadniać post-strukturalizm przez wskazywanie na jego prefiguracje w tekstach czarnych pisarek” (s. 832).

²⁶ Szkic Valerie SMITH: *Black Feminist Theory and the Representation of the „Other”* (1989) przedrukowuje: *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism...*

Jak biała literacka feministyczna krytyka czyta teksty napisane przez Afroamerykanki? Abel prezentuje trzy podejścia: dekonstrukcyjne, psychoanalityczne i kulturowe.

2. Elizabeth Abel przedstawia lektury przez rasę (*across race*)

2.1. Dekonstrukcyjne czytanie Barbary Johnson

Abel wybiera esej Barbary Johnson *Thresholds of Difference Structures of Address in Zora Neale Hurston* (1985)²⁷ do prezentacji problemów, które pojawiają się wraz ze spotkaniem białej feministycznej krytyczki i zarazem dekonstrukcjonistki z tekstem autorstwa Afroamerykanki.

Zgodnie z rudymentami dekonstrukcji, Johnson artykułuje kilka podstawowych założeń: że „wiara w zasadnicze różnice rasowe [...] stanowi substancję rasizmu”, że „możliwa czarna wiara lub pragnienie wiary w jakąś czarną tożsamość” zawsze się sprowadza do „czarnych reprezentacji jakiejś czarnej esencji” i powinna być ujmowana jako „kwestia strategii a nie prawdy” (s. 833).

Johnson bada wykreowane przez teksty Hurston (*How It Feels to Be Colored Me*, 1928; *Mules and Men*, 1935; *What White Publishers Won't Print*, 1950) „sytuacje interlokucyjne, które generują niejednoznaczne i sprzeczne przedstawienia przez Hurston rasowej tożsamości i różnicy” (s. 833). I okazuje się, że barwa skóry (*color*) jako „figura rasy” nie stanowi czegoś stałego, lecz zmienia się w zależności od pozycji, jakie się zajmuje w „wymianach dyskursywnych”, w których ulegają podważeniu takie opozycje, jak: wewnątrz/zewnątrz, ja/inny. Inaczej mówiąc, Hurston odczytana przez Johnson dokonuje „dereferencjalizacji rasy”, przemieszczając (*relocating*) różnice między rasami w różnice wewnętrzne.

Wydaje się, stwierdza Abel, że obie mówią „jednym głosem” (s. 833). Jednakże Johnson pamięta o szczególności tej „interlokucyjnej sytuacji”, w którą uwikłana jest jako biała „krytyczka dekonstruktor” wobec tek-

²⁷ B. JOHNSON: *Thresholds of Difference Structures of Address in Zora Neale Hurston*. „Critical Inquiry” 1985, no. 3(12), s. 278–289.

stu „czarnoskórej pisarki i antropolożki” z Północy, analizującej czarną społeczność z Południa, i do tej sytuacji dostosowuje także szczególną strategię lektury. Ta strategia w jakiejś mierze musi „uznać rasowe różnice”, co powoduje, że dyskurs Johnson pozostaje „schizofreniczny”, „roz-darty” (s. 833) „na pierwszoosobowy dyskurs o polityce dyskursu [mó-wiącego] przez rasę [*across race*] i trzecioosobowy dyskurs o dyskursywniej (de)konstrukcji rasy” (s. 833). Hurston opatrywała swoje gawędy (*folktales*) w *Mules and Men* „ramą” (*frame*) wielopoziomowego adresu (czarna pisarka z Północy o czarnych gawędziarzach z Południa), podobnie Johnson czyni „ramą” swej lektury (biała dekonstruktor interpretująca czarną powieściopisarkę i antropolożkę) to samo esencjalne podejście do rasy, które dekonstruuje. Okazuje się, że

sytuacja interlokucyjna [*interlocutory situation*] białej lektury czarnego tekstu wymaga pewnego uznania [*acknowledgment*] różnic rasowych. Ta pozycja w dyskursie: pozycja „białej dekonstrukcjonistki” rasy, jest samoróżnicująca [*self-different*], obejmując zarazem potwierdzenie i dekonstrukcję różnicy, ustawia konstrukty tekstowe w pozycji [*positions the text constructs*], odpowiednio, jako białe i czarne (s. 833).

Te pozycje [*positions*] – konkluduje Abel – same są niestabilne. Przez to, co staje się pewnym nadużyciem upolitycznionej retoryki w obrębie ramy, odczytanej retrospektywnie w kontekście wnętrza tekstu, różnice między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, między pierwszą a trzecią osobą, białą i czarną [skórą], ulegają zniweczeniu [*collapse*], a wraz z nimi napięcie między polityką a dekonstrukcją (s. 833).

Owa strategia Johnson w jakimś sensie naśladuje strategię Hurston, która wzięła swą ludową opowieść w *Mules and Men* w „ramę” wielopoziomowego adresu czytelniczego, ustanawiając grę różnic pomiędzy tożsamą a nietożsamą pozycją pisarki i antropolożki analizującej czarną wspólnotę.

Jednakże, z chwilą gdy Johnson uprzywilejowuje „polityczną retorykę” („dyskurs [mówiący] przez rasę”), wówczas jej lektura skupia się na pierwszej osobie dyskursu i na tym, co wobec tekstu zewnętrzne, przez chwilę zawieszając grę pomiędzy zewnątrz i wewnątrz tekstu. Powstaje też problem, w jaki sposób przeniknąć do wnętrza tekstu Johnson, skoro imituje ona „strategię »kłamstwa« Hurston” (s. 834). Pisarka nauczyła się jej od mieszkańców Eatonville, którzy broniąc się przed białymi przybyszami, stosowali „słowne gierki”, aby „odwrócić uwagę białych śledczych” (s. 834). Skoro zatem ta „strategia »kłamstwa«” posiada niejasny status u samej Hurston („czy Hurston jako narratorka opisuje pewną strategię [kłamstwa], czy jej używa” – s. 834), ta sama wątpliwość dotyczy tekstu Johnson. A jednak, pisze Abel, rysuje się między nimi zasadnicza różnica. Choć „Hurston przekracza granice między podmiotem i przedmiotem, Północą

i Południem, wspólnotą piśmienną i oralną” (s. 834), to nie przekracza ona granicy rasy. Tymczasem w eseju Johnson

dyskurs dotyczący pozycyjności [*positionality*] dochodzi do punktu przemieszczenia, tak samo jak i wytworzenia, pewnego dyskursu na temat rasy. Kiedy rama ześlizguje się do wewnątrz, pytania w niej postawione znikają. Już nie ma problemu białej dekonstruktorce, która pisze o czarnej powieściopisarce i antropolożce, lub pisze w jej imieniu, gdyż pozycja [*position*] zastąpiła rasę (s. 834).

Konflikt albo napięcie związane z różnicą pomiędzy rasami zostają zażegnane, kiedy pod koniec tekstu oba głosy się mieszają „w jednym wniosku, że »te kategorie ‘czarny’ i ‘biały’, ‘wewnątrz’ i ‘zewnątrz’ znaczą w dalszym ciągu« wyłącznie jako zamieszkiwane na zmianę i wzajemnie się konstytuujące pozycje [*mutually constitutive positions*] w jakimś łańcuchu znaczącym” (s. 834). Abel akcentuje polityczny aspekt takiej perspektywy lekturowej, podkreślając przyległość polityki wyzwolenia (Hurston) do dekonstrukcji (Johnson).

Abel dostrzega znamienne przesunięcie w strategii lekturowej Johnson wobec płci: stosuje ona odmienne podejście do kategorii rasy i genderu, akcentując – na tle zmienności pozycji rasowych – trwałość pozycji genderowych: „[...] jej feministyczna polityka wymusza różnicę, raczej polityczną niż metafizyczną, pomiędzy pozycjami zajmowanymi przez mężczyzn i kobiety” (s. 834). Sama Johnson uzasadnia swoją decyzję, odwołując się do pozycji, jaką w dyskursie zajmuje mężczyzna dekonstrukcjonista, Jacques Derrida, który może występować z pozycji kobiety „filozoficznie”, ale nie „politycznie”. Pozycja kobiet nie jest, jak mówi Johnson, „woluntarystyczna”. W tym momencie pojawia się nałożone na tę opozycję rozróżnienie „dosłownego” i „figuracywnego”. Mężczyzna może „figuracywnie” zająć pozycję kobiety w dyskursie, ale to on, a nie ona, zajmuje ją „dosłownie”.

Niezmiennie dekonstruktywny dyskurs Johnson na temat rasy podważa ekwiwalentne gesty, które mogłyby poddać jej własną rolę, jako białej dekonstruktorce, jej krytyce męskich dekonstrukcji genderu. Ta różnica w obrębie jej praktyki dekonstrukcji, to usunięcie jakiegoś rasowego odpowiednika owego oporu przed dekonstrukcją, ułatwia projekt pisania przez rasę [*across race*]. Ta sytuacja interlokucyjna, wymagająca uznania przez białą krytyczkę różnicy rasowej, wymaga od niej także rozwiązania napięcia między dosłownym a figuracywnym, politycznym a filozoficznym, woluntarnym a niewoluntarnym trybem to-samości i różnicy [*sameness and difference*] (s. 835).

2.2. Psychoanalityczna lektura Margaret Homans

Ze stanowiskiem Barbary Johnson, prezentowanym w *Thresholds of Difference Structures of Address...* (i podejściem Henry'ego Louisa Gatesa, który redagował numer „Critical Inquiry” publikujący rozprawę Johnson²⁸), polemizowały dwie krytyczki: Joyce A. Joyce²⁹ i Margaret Homans. Margaret Homans w eseju „*Racial Composition: Metaphor and the Body in the Writing of Race*”³⁰ uznała, że zarówno Gates, jak i Johnson, pozbawiając rasę dosłowności (*deliteralisation of race*), metaforyzując rasę, zajmują „maskuliniistyczne pozycje” (s. 835). Abel wyjaśnia odmiennosc lektur rasy u Johnson i Homans, odwołując się do różnicy wynikającej z dekonstrukcyjnej postawy pierwszej, która nakazywała jej uprzywilejować grę opozycji wewnątrz/zewnątrz, i z psychoanalitycznej perspektywy drugiej – zorientowanej na śledzenie relacji między ciałem a językiem i między dosłownością a figuratywnością. Okazuje się, że „figuracja” (*figuration*) rasy, wyrażająca się w tytułowej metaforyzacji ciała, przynosi, wedle – idącej za Derridą – Barbary Johnson, możliwość „emancypacyjnego kobiecego przemieszczenia fallogocentrycznego odniesienia” (s. 835), działając na rzecz feminizmu. Natomiast dla – idącej tropem Lacana i Nancy Chodorow – Margaret Homans

figuracja odgrywa męskie przemieszczenie specyficznie kobiecego (matczynego) ciała, którego wykluczenie funduje rejestr symboliki. Podczas gdy dla Johnson figuratywność sprzyja wszystkim rasom, dla Homans sprzyja ona tylko mężczyznom, skoro kobiety dochodzą do figuracji przez rasę wyłącznie kosztem dewaluacji kobiecości, którą kultura wiąże z ciałem. Jednak, paradoksalnie, obie pozycje służą legitymizacji białych feministycznych odczytań tekstów czarnych kobiet: uprzywilejowanie figuratywności sprzyja osiągnięciu przez białą czytelniczkę figuratywnej czarnej skóry [*blackness*]; uprzywilejowanie dosłowności sprzyja wykuciu przez białą kobietę czytelniczkę jakiejś więzi genderowej, przerastającej zarazem (nie negując ich) różnice rasowe w obrębie genderu i więzi rasowe przez *gender* (s. 835).

²⁸ W tym samym numerze znajduje się tekst H.L. GATESA Jr.: „*What's Love Got to Do with It?*”: *Critical Theory, Integrity, and the Black Idiom*; Abel zwraca uwagę, że słowo „rasa” w tytule tego, redagowanego przez Gatesa, numeru jest w cudzysłowie („*Race*”, *Writing and Difference*).

²⁹ J.A. JOYCE: *The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism...* (pierwotny druk w: „*New Literary History*” 1987, nr 4(18)).

³⁰ M. HOMANS: „*Racial Composition: Metaphor and the Body in the Writing of Race*”. In: *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*. Eds. E. ABEL, B. CHRISTIAN, H. MOGLEN. Berkeley—Los Angeles, University of California Press, 1993.

Wedle Abel, ten krytyczny wobec Gatesa i Johnson esej Homans wspiera przekonania wyłożone przez Joyce A. Joyce. Jej niezgoda na metaforyzację, czy szerzej figuratywizację, rasy współgra z obroną ciała, współgra zatem z własnymi sugestiami Homans, aby „zmaterializować” zarówno biały, jak i czarny feminizm. Obie badaczki sprzymierzają się tym samym, tworząc wspólny front „walki” przeciwko asymilacji przez czarną krytykę feministyczną post-strukturalistycznego dyskursu, który unieobecnia ciało. Homans akceptuje także pragmatyczne stanowisko Joyce wobec post-strukturalistycznego dyskursu – nazbyt abstrakcyjnego i zakorzenionego w filozofii, czyli oddalającego czarne krytyczki od „czarnej czytającej wspólnoty”, od jej „literackiej tradycji”, która zawsze zapisywała jej doświadczenie zmysłowe i językowe.

Antycypując możliwe zarzuty, Homans rozważa problem esencjalizmu w czarnej krytyce, koncentrując się na analizie retoryki wybranych scen z powieści Alice Walker, Toni Morrison i Mai Angelou, w których „napięcie pomiędzy językiem (względnie) dosłownym a figuratywnym tworzy »retoryczną formę, w jakiej rozwiązuje się spór dotyczący rasowej i genderowej istoty«” (s. 836). Na dekonstrukcyjną propozycję Johnson, wypracowaną w lekturze tekstu Zory Neale Hurston, odpowiada Margaret Homans apelem o dosłowność ciała i języka czarnej pisarki i krytyczki, wywiedzionym z odczytania tekstu Alice Walker.

Konkluzja, którą wyprowadza Abel z analizy tych dwóch krytycznych postaw, brzmi intrygująco. Punkt wyjścia jest podobny: zarówno Johnson, jak i Homans pragną respektować rasową różnicę, jednakże zajmują wobec tekstów czarnych kobiet odmienne pozycje. Rozwijając swoją interpretację, Johnson „staje się figuratywnie czarna, Homans staje się wyraźniej biała” (s. 836), potwierdzając tym samym „dosłowność” własnej rasy.

Abel z precyzją odnajduje i eksplikuje analogie pomiędzy wykluczającymi się, z pozoru, strategiami. Gates, jako czarny krytyk, czyni „czarność figuratywną, a figurację czarną” (s. 836). Warto przypomnieć, że na początku tej debaty, w *The Race for Theory* Barbary Christian czarna teoria – w opozycji do abstrakcyjności, a więc dosłowności, białej teorii – miała się opierać właśnie na „figuracji”, czyli narracji, zagadkach i przysłówkach. Homans jako „biała odpowiedniczka” Gatesa także „z uporem skuwa (kobieca) białość z dosłownością, na różne sposoby opierając się dokonywanemu przez panującą kulturę odcinaniu białego obszaru symboliki od czarnej materialności” (s. 836). Ale górę bierze dosłowność, z jaką afirmuje się różnicę, dosłowność zawierająca w sobie ładunek „to-samości” (*sameness*), dosłowność różnicy sprowadzonej do ciała. Bycie białą kobietą jest więc dosłowne i tym samym ucieleśnione (*embodied*). Wydawałoby się tedy, że to samo dotyczy bycia czarną kobietą. A jednak: „Ucieleśniając własną białość, Homans kontestuje urasowanie koegzystujące z bardziej

jawnym ugenderowaniem rejestru symbolicznego" (s. 836). Albowiem Homans uznaje doświadczenie ucieleśnienia, wspólne białym i czarnym kobietom (bez względu na niuanse), za ważniejsze od różnic w ich kolorze skóry. Co „przeciwstawia się *implicite* powracającej konstrukcji białości przez czarne kobiety pisarki [...], które [...] przedstawiają białłość jako »ukrytą wadę osobistą« lub nieposiadanie skóry, bycie »duchem«, kwintesencję braku, nie tylko koloru, ale również samego ciała" (s. 837).

Argumentacja Homans za udośłownieniem rasy może być podtrzymana tylko wówczas, gdy mówi się z pozycji „rasy (lub płci) podporządkowanej”, z tej pozycji można bowiem poddawać refleksji własną dystynktywność, gdy natomiast przyjmuje się pozycję dominacji, wówczas jest bardzo prawdopodobne, że „ponownie wpisze się pozycję zdominowanego” (s. 837).

Pozycja Homans wobec figuracji wiedzie ją do pewnego impasu: jako kobieta nie może się sprzymierzać z (męską) pozycją wobec figuratywności rasy; jako *biała* kobieta nie może się sprzymierzać z poparciem czarnych kobiet pisarek dla ucieleśnienia rasy, nie reprodukując tym samym potencjalnie tej struktury dominacji, którą chce podważyć. Są równie poważne, choć całkiem odmienne, problemy z rewaluacją dosłowności rasy, jak i z uznaniem jej figuratywności (s. 837).

2.3. Czytanie kulturowe Valerie Smith i Hazel Carby

Orientację materialistyczną, dominującą w czarnej feministycznej krytyce literackiej, anonsują nazwiska Valerie Smith i Hazel Carby. O ile dekonstrukcyjne i psychoanalityczne czytanie rasy odbywało się – jak dowodzi Abel – pod znakiem „subiektywności”, uprawniającej autorefleksję, o tyle czytanie materialistyczne akcentuje „polityczne obiekcje (i obiektywność)” (s. 837). Zdejmuje akcent – jak to czyni Valerie Smith – z „rasowej lokalizacji czytelnika” (s. 838), analizując i zapisując przecinanie się w tekstach kategorii rasy, klasy i genderu, rejestrując sposoby ich wpisania w szerokie spektrum dyskursu krytycznego: białego i czarnego, męskiego i kobiecego. Antyesencjalistycznie nastawiona Hazel Carby kwestionuje „równocześnie uzurpację międzyrasowej siostrzaności i uzurpację niepodzielnej ciągłości między doświadczeniem rasowym, dyskursem oraz interpretacją” (s. 838). Jak wynika z obserwacji Abel, to nie dekonstrukcja i nie „interwencja różnicy tekstualnej”, ale raczej marksizm i badania kulturowe, a co za tym idzie, „różnica materialna” wyindukowała antyesencjalistyczną perspektywę czarnego feminizmu.

Czy owa perspektywa – antyesencjalistyczna i materialistyczna – otwiera jakiś nowy trakt dla białych krytyczek, świadomych różnic rasowych, które chcą czytać teksty czarnych pisarek? I czy daje ona szansę czytania, które ową rasową różnicę minimalizuje?

Dotychczasowa praktyka lektury białych krytyczek czarnych tekstów wykazywała tendencję albo do przedkładania klasy nad rasę, albo do unikania refleksji nad ich wzajemnymi relacjami. Wydanie *The Color Purple* Alice Walker wywołało dyskusję, która skoncentrowała się wokół zagadnień związanych z rasą. Właśnie kategoria rasy podzieliła materialistycznie zorientowane krytyczki. Różnice dotyczyły „oceny powieściowej polityki” (s. 838). Pewna grupa postrzegała *The Color Purple* jako tekst emblematyczny dla „subwersywnej postawy wobec narracyjnych i retorycznych konwencji powieści epistolarnej, sentymentalnej i realistycznej”, natomiast bell hooks (Gloria Walkins) kontestowała kultywowanie „etyki narcystycznej duchowości New Age, gdziekolwiek ekonomiczna prosperity wskaże, że ktoś został wybrany” (s. 838), krytykowała zerwanie z charakterystycznym dla afroamerykańskiej tradycji literackiej „rewolucyjnym impulsem zawartym w narracji niewolniczej” (s. 838)³¹. Cora Kaplan zaś, w eseju *Keeping the Color in „The Color Purple”*³², postrzegała tekst Walker przez odniesienie do „specyficznego rasowego zbioru dyskursów na temat rodziny i kobiecości” (s. 838). Ów zaktualizowany w lekturze „czarny kulturowy kontekst” pozwolił jej na pozytywną ocenę powieści. W przypisie dokumentującym recepcję książki pisze Abel:

[...] niektóre czarne feministki (szczególnie McDowell) podkreślały wywrotowość [subversion] powieści wobec konwencji charakterystyki i dykcji rządzących czarną literaturą, podczas gdy większość białych feministek lokowała powieść w odniesieniu do dominujących tradycji białej literatury (s. 849).

Polemizowały z sobą Hazel Carby³³ i Susan Willis³⁴. Carby odniosła się krytycznie do tych lektur, które chwala powieść uwiedzionej jej „romantyczną wizją czarnej wiejskiej kultury”, unikają one bowiem tym samym konfrontacji z problemami industrialnej społeczności miast. Inaczej Susan Willis, z uznaniem przyjmująca „kwestionowanie [przez powieść] prze-

³¹ BELL HOOKS [właśc. Gloria Walkins]: *Writing the Subject: Reading „The Color Purple”*. In: *Alice Walker: Modern Critical Views*. Ed. H. BLOOM. New York, Chelsea House, 1989.

³² C. KAPLAN: *Keeping the Color in „The Color Purple”*. In: EADEM: *Sea Changes: Essays on Culture and Feminism*. London, Verso, 1986.

³³ H. CARBY: *It Just Be’s Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women’s Blues*. „Radical America” 1986, no. 4(20), s. 11.

³⁴ S. WILLIS: *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

mysłowego kapitalizmu za pośrednictwem wskrzeszania obejścia i rękodzieła [*homestead and cottage industry*]” (s. 839). Abel podkreśla, że ta utopijna wizja stosunków społecznych między Czarnymi bardziej odpowiada białym feministkom niż czarnym.

W swojej książce *Specifying: Black Women Writing the American Experience* (1987) Susan Willis bada XX-wieczne pisanie Afroamerykanek i zestawia ich dyskursy, traktując je jako efekty styku i wymiany dwóch kultur: agrarnej i przemysłowej. Przed czarnymi pisarkami stawia problem: „jak zachowywać czarne dziedzictwo kulturowe w obliczu homogenizującej funkcji społeczeństwa mieszczańskiego?” (s. 839). Abel neutralizuje, wyakcentowaną przez Carby, „romantyczną” wizję Willis, konfrontując ją z badaniami Hazel Carby (*Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelists*, 1987), ujmującymi XIX-wieczne czarne pisarki w związku „z ideologiami homogenicznymi” (s. 839).

W eseju *I Shop Therefore I Am: Is There a Place for Afro-American Culture in Commodity Culture* Willis zmienia, zdaniem Abel, język lektury „ze ścisłego, oszczędnego czytania pewnej wyodrębnionej tradycji literackiej na jakieś bardziej heterogeniczne [*variegated*] ujęcie afroamerykańskiego udziału na arenie kulturalnej stworzonej przez kapitalizm towarowy” (s. 839). Zbliża tym samym swoją badawczą pozycję do tej uosabianej przez Fredrica Jamesona, który w *Reification and Utopia in Mass Culture*³⁵ wskazywał na możliwość „autentycznej kulturowej produkcji” otwartą przed „zmarginalizowanymi” społecznościami, zajmującymi miejsce „poza dialektyką kultury wysokiej i kultury masowej” (s. 839). Jaką pozycję może zająć Afroamerykanin w „utowarowionej kulturze”, by nie ulec asymilacji? I czy ta pozycja różni się ze względu na *gender*?

Willis podkreśla „radikalny potencjał” tkwiący w pozycji innego, który odrzuca „zdominowany przez Białych przemysł kulturowy” (s. 839), przeciwstawiając samoprzekształcanie się tego innego w towar na rynku, co odbiera wszelką możliwość autentyczności. Role tak są rozdane, że przykładu „potencjału” innego dostarcza Toni Morrison i jej żeńskie bohaterki, a przykładu towarowej transformacji – Michael Jackson, który próbował rozgrywki na rynku towarowym. Sprzyja to pewnej mitologizacji kobiet, jako bardziej autentycznych, opornych na pokusy „kultury towaru”. Co, z kolei, czyni je obiektem pragnienia białych feministek.

Białe feministki, jak zamrożone lub zmumifikowane białe kobiety przedstawione w tekstach niektórych czarnych kobiet, wydają się w wypowiedzi Willis ciałami, które znajdują dla siebie energię polityczną w ciele czarnych kobiet (s. 840).

³⁵ F. JAMESON: *Reification and Utopia in Mass Culture*. „Social Text” 1979, nr 1 (Winter).

Identyczna byłaby pozycja „czarnego tekstu”, który białej feministce dawałby, jako „utopijny suplement” jej wysiłków dekonstrukcyjnych, „obietnicę oporu i integralności” (s. 840).

2.4. Powrót do lektury *Recitatif* Toni Morrison Konkluzja

Abel prezentuje trzy lektury przez rasę (*across race*), z których dwie, autorstwa Johnson i Homans, szukają miejsc wspólnych, wspólnych pozycji białej i czarnej kobiety, akcentując podobieństwo kobiecego usytuowania w języku (czy w rejestrze symboliki), otwierające, jak wierzą, przed kobietami możliwość operacji subwersywnych (przez figurację albo dosłowność). Inaczej czyni Willis i Abel: obie krytyczki odwołują się nie do pojęcia to-samości a do pojęcia różnicy. Przy czym – komentuje Abel – Willis sięga po różnicę, opierając swą strategię na „postrzeganiu białej feministki jako zajmującej coraz bardziej kompromisową pozycję społeczną, wyssaną przez sukces z opozycyjności” (s. 841). Tak czy inaczej, konkluduje Abel, „teoretyczne ujęcia lektury przez rasę są naznaczone białymi požądaniami” (s. 841).

Abel powraca do swej niedokończonej lektury *Recitatif*, stawiając od nowa „hermeneutyczne pytanie o różnicę i polityczne pytanie o prawomocność” (s. 841). W tym drugim „podejściu” do lektury Abel próbuje nawiązać i wykreować nie cięcie, ale w jakimś sensie konieczną koegzystencję pomiędzy perspektywą dekonstrukcyjno-psychoanalityczną Johnson i Homans a własną perspektywą materialistyczno-psychologiczną. Tym razem aktualizuje, pominiętą poprzednio, relację między postaciami powieści a czytelnikami. O ile wcześniej, jak pamiętamy, eksplikowała różnice pomiędzy Twylą a Robertą „wyprodukowane przez klasę i rasę” (różnice przez opowiadanie prowokowane), to obecnie podkreśla „będące ich wspólnym udziałem doświadczenie porzuconych dziewczynek, które w jakimś dziwnym zwrocie tej edypalnej historii odkrywają, że zarówno zabiły (chciały zabić), jak i kochały (chciały kochać) swoje matki” (s. 841). Czynią to za pośrednictwem swojej okrutnej relacji do niemej Maggie, stanowiącej projekcję ich własnej „nieodpowiadającej matki” (s. 841). Owo podkreślenie to-samości dziewczynek nie likwiduje pamięci o różnicy, a psychologia nie likwiduje pamięci o polityce. Jednakże – zdecydowanie odmiennie od poprzedniej (tak jej własnej, jak innych badaczek) interpretacji – steruje ono myśleniem o czytaniu rasy. Konkluzja, odsłaniająca podobieństwo pomiędzy czarnym i białym dziewczęcym/kobiecym doświadczeniem, jednym z najbardziej elementarnych i podstawowych, zawiera implicytny projekt

bardziej elastycznej i zarazem bardziej refleksyjnej lektury: aby zachować różnicę, zarazem ją przekraczać. „Rasa – pisze Abel – nie wymusza żadnych absolutnych różnic pomiędzy zarówno postaciami, jak i czytelnikami, każde z nich zajmuje odmienne pozycje podmiotowe, niektóre wspólne, niektóre antytetyczne” (s. 841). Jednakże, co dla Abel ważne, ów retusz projektu czytania rasy mógł się pojawić wraz z włączeniem w dawny projekt perspektywy „psychologicznej”.

3. Zaniedbania białej literackiej krytyki feministycznej wobec czarnej krytyki i literatury

Abel odnotowuje pokąsną listę tych tendencji w białej literackiej krytyce feministycznej, które oddaliły ją od rozumienia czarnych krytyczek i pisarek czy też od dialogu z nimi. Podkreśla „skłonność” białej krytyki do „czytania tekstów czarnych kobiet przez soczewki krytyczne, odfiltrujące zanurzenie tekstów w czarnej tradycji politycznej i kulturowej, przedstawiając w zamian ich odniesienie do agend białego feminizmu, wobec których te teksty stanowią odmianę czy zapowiedź, a w ostateczności potwierdzenie” (s. 841). Owa skłonność separuje ich twórczość od „czarnej tradycji politycznej i kulturowej” (s. 841) i równocześnie wytwarza dla niej sztuczną, ambiwalentną – potwierdzaną bądź kontestowaną – więź z białym feminizmem. Zaś kompetencję teoretyczną białych krytyczek wciąż mocniej kształtuje (męska) teoria literatury niż afroamerykańskie studia kulturoznawcze. Wyjątkowo, jak pisze Abel, Jane Gallop odnotowuje zdanie krytyczek afroamerykańskich, mówiące o roli autorytetu, jaką odgrywają francuscy mężczyźni (twórcy „teorii”) dla białych feministek. Niewiele jest prac porównawczych (białej i czarnej tradycji literackiej), prac, które rekonstruowałyby „dyskursywne konteksty” beletrystyki afroamerykańskiej na potrzeby lektury czarnej literatury.

W tych tekstach znaleźliśmy alternatywne struktury rodzinne, strategie narracyjne i konstrukcje podmiotowości: alternatywne, rzecz jasna, wobec określonych praktyk kulturowych białego patriarchy, w stosunku do których literatura pisana przez białe kobiety wykazała się niewygodnym dla siebie współnictwem. Implikowana publiczność tego przedsięwzięcia krytycznego pozostała biała (s. 842).

Abel podkreśla, że czarna krytyka feministyczna nie ustępuje białej w przyswajaniu sobie „teorii”, na przykład dyskursów psychoanalitycznych, tak ważnych dla obu stron. Jednocześnie białe feministki konstruują czarny feminizm jako „innego” dla „wysokiej” teorii. Najpożyteczniejsze dla obu stron wydaje się, mówi Abel, „przekraczanie barier rasowych w lekturze” (s. 842), którego wartość rośnie wraz z wyostrowaniem się różnic. Biała feministyczna krytyka ma problem: z jednej strony nie może „uniknąć” postawienia kwestii rasowej różnicy, z drugiej zaś nie może „wcielić się” w czarny feminizm (potencjalnie uznając go tym samym za zbędny) albo przeciwstawić się jego „specyficznej łatwowierności” (s. 842).

Biała feministyczna krytyka „zaraziła” czarny feminizm tendencją do „urasowania białości”. Tak jak męskość konstytuowała siebie przez „konstrukcję kobiecości”, tak teraz „białość” – „ten nieuchwytny kolor, który wcale nie wydaje się kolorem” – „zyskuje na materialności”, oczywiście „zyskuje” pod wpływem „pragnień i fantazji” badaczek. A, jak powiada Abel, rasa pozostaje „obfitym źródłem fantazji” mających wpływ na sposób czytania. Przekraczanie barier w lekturze, idąc za ujawnieniem „białości” jako rasy, powinno spowodować swoiste odwrócenie spojrzenia z przedmiotu rasy na jej podmiot, z opisywanego na opisujący, z wyobrażanego na wyobrażający, ze służącego na obsługiwany. Tę zmianę spojrzenia (*gaze*, odpowiednik *regard* u Lacana) projektuje Abel, cytując propozycję Toni Morrison³⁶. Pomiędzy Morrison a białymi krytyczkami zachodzi jednak „różnica polityczna” (s. 842). Abel wręcz mówi o „roszczeniowej” postawie białej krytyki wobec tekstów afroamerykańskich. Stąd z zadowoleniem odnotowuje „ugruntowany autorytet” czarnych krytyczek, który stanowi skuteczną obronę przed „interwencją” białych teoretyczek.

Finalną konkluzję ujmuje Abel w zdanie warunkowe:

Jeśli nasze lektury poprowadzimy ostrożnie i umiejscowimy je w samoświadomym i samokrytycznym związku z czarną krytyką feministyczną, to to ryzyko, mam nadzieję, stanowić będzie przeciwwagę dla korzyści płynących z rozszerzenia spektrum interpretacji, z rzucenia światła na społeczne czynniki warunkujące czytanie i pogłębiające nasze rozpoznanie własnych rasowych jaźni i tych „innych”, które fantazmatycznie konstruujemy – a tym samym, rozszerzymy możliwość dialogu przez rasowe granice i na temat rasowych granic (s. 843).

Muszę odnotować pewien zbieg okoliczności: byłam w trakcie pisania tego tekstu, gdy trwała ostatnia faza kampanii prezydenckiej w Stanach Zjednoczonych. Obama wygrał.

³⁶ T. MORRISON: *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

Rozdział dziesiąty

Lesbijska feministyczna krytyka literacka

1. Bonnie Zimmerman: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism* (1985)

Narodziny krytyki lesbijskiej wiązano z drugą falą feminizmu. Jednakże esej Bonnie Zimmerman z 1981 roku (druga poszerzona jego wersja pochodzi z 1985 roku): *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*¹, zmienił daty graniczne. Zimmerman zrekonstruowała mapę lesbijskiej krytyki do 1981 (1985) roku, sięgając po zapomniane teksty, którym przywróciła znaczenie, zarówno dla potrzeb budowy lesbijskiego kanonu, jak i dla ustanowienia „lesbijskiej perspektywy” (s. 203). Ich przeoczenie – zapewne spowodowane tym, że powstały poza akademią – a zarazem ich prekursorską ważność potwierdziły badaczki w późnych latach 90.²

¹ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*. In: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. E. SHOWALTER. London, Virago Press, 1986. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

² Virginia Woolf: *Lesbian Readings*. Eds. E. BARRETT, P. CRAMER. New York–London, New York University Press, 1997; K. MARTINDALE: *Un/Popular Culture: Lesbian Writing after the Sex Wars*. Albany, State University of New York Press, 1997; M. SCHUSTER: *Inscribing a Lesbian Reader, Projecting a Lesbian Subject: A Jane Rule Diptych*. In: *Gay and Lesbian Literature Since World War II: History and Memory*. Ed. S. JONES. Binghamton, New York, Harrington Park

Na liście przeoczonych – Caroline Gonda obszernie ją prezentuje w swoim esej *Lesbian Feminist Criticism*³, który stanowi dla mnie bezcenny drogowskaz w poruszaniu się po tym terytorium – znalazła się, między innymi, książka Jeannette Foster: *Sex Variant Women in Literature*⁴, która funkcjonuje dzisiaj jako klasyczny przykład lesbijskiej krytyki feministycznej. Pisana przez czterdzieści lat, wydana na własny koszt i ryzyko autorki, stanowiła pierwsze encyklopedyczne źródło wiedzy na temat lesbiizmu i literatury lesbijskiej (angielskiej, francuskiej i niemieckiej) od Safony po lata 50. XX wieku. W 1967 roku ukazała się praca Barbary Grier: *The Lesbian in Literature*⁵, opatrzona trzema tysiącami bibliograficznych informacji. Symptomatyczną drogę dla książek poświęconych lesbijskiej literaturze – na co wskazuje Gonda – przeszły studia Judy Grahn: *Another Mother Tongue: Gay Worlds*⁶, które rozpoczęte zostały już w 1964 roku, ale wydane dopiero po dwudziestu latach: ocalone z pożarów, policyjnych przeszukiwań. Wydane, podobnie jak książka Foster, na koszt własny autorki, bez wsparcia jakiegokolwiek instytucji. Jane Rule w *Lesbian Images* (1975)⁷, zgodnie z tytułem, skupiła się na obrazowaniu kobiet lesbijek w literaturze i postawiła interesującą kwestię: „co to oznacza dla kobiety kochać kobiety i artykułować to pragnienie w języku”⁸.

Zimmerman odwołuje się do prekursorów krytyki lesbijskiej i tym samym przemieszcza akcenty: wypowiedzi Adrienne Rich uznaje nie tyle za klasyczne rozprawy z dziedziny krytyki literackiej, ile za ważne wypowiedzi dotyczące lesbijskiej polityki. One też stanowią polityczny kontekst dla przeprowadzonej w *What Has Never Been...* diagnozy i analizy mechanizmów heteroseksizmu. Zimmerman jest bowiem przekonana (zgadzając się z Sandy Boucher i Elly Bulkin⁹), że krytyka lesbijska musi wypracować swój światopogląd i, aby to uczynić, powinna ukształtować „krytyczną świadomość na temat heteroseksistowskich założeń” (s. 201).

Press, 1998; T. CASTLE: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York, Columbia University Press, 2003.

³ C. GONDA: *Lesbian Feminist Criticism*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007. Bezценne uwagi i bogatą listę adresów do tej krytyki zawdzięczam tej syntezie.

⁴ J.H. FOSTER: *Sex Variant Women in Literature* [1956]. Tallahassee, Florida, Naiad, 1985.

⁵ B. GRIER: *The Lesbian in Literature* [1967]. Tallahassee, Florida, Naiad, 1981.

⁶ J. GRAHN: *Another Mother Tongue: Gay Worlds*. Boston, Beacon Press, 1984.

⁷ J. RULE: *Lesbian Images* [1975]. London, Pluto, 1989.

⁸ M. SCHUSTER: *Inscribing a Lesbian Reader, Projecting a Lesbian Subject: A Jane Rule Dip-tych...*, s. 89; cyt. za: C. GONDA: *Lesbian Feminist Criticism...*, s. 171.

⁹ E. BULKIN: „Kissing Against the Light”: A Look at Lesbian Poetry. „Radical Teacher” 1978, no. 10 (December), s. 8; S. BOUCHER: *Lesbian Artists*. In: *Lesbian Art and Artists*. Special Issue „Heresies” 1977, no. 3 (Fall), s. 48.

Heteroseksizm – wedle formuły Zimmerman – jest tym zbiorem wartości i struktur, który uznaje, że heteroseksualność jest jedyną naturalną formą seksualnej i emocjonalnej ekspresji, „percepcyjnym ekranem, jakiego dostarcza nasze [patriarchalne] kulturowe uwarunkowanie” (s. 201)¹⁰.

Odsłaniając różnorodne symptomy heteroseksizmu, Zimmerman za każdym razem wskazuje, że jego celem jest wygumowanie świadectw lesbijskiej egzystencji i tym samym utwierdzenie istniejącego już społecznego stereotypu, że jedyne więzi, które liczą się dla kobiet, są więziami z mężczyznami.

Zrekonstruowana przez Zimmerman lista wykluczeń lesbijek i lesbijskiej twórczości obejmuje antologie opracowywane przez feministyczne krytyczki, ale także sposób ich redagowania, który uwzględnia w notkach biograficznych informacje dotyczące życia rodzinnego (mąż, dzieci) bądź profesjonalnego („mistrz”) feministycznych pisarek, ale ignoruje towarzyski życia pisarek lesbijskich. Ani „Feminist Studies”, ani „Women’s Studies” czy „Women and Literature” nie zamieściły żadnej lesbijskiej pracy do 1981 roku. W „Signs” w 1975 roku pojawił się, co prawda, artykuł Elaine Showalter o krytyce literackiej, ale krytyka lesbijska została w nim ujęta nie jako istniejąca praktyka, lecz jako przyszłościowy projekt badawczy. Ogłoszona rok później w tym samym „Signs” recenzja Annette Kolodny z książki Jane Rule miała już – wedle Zimmerman – pożądaną ton: ganiła ospałość akademickiej społeczności krytycznej wobec twórczości lesbijskiej i jej nastawienie homofobiczne. Dopiero w 1979 roku „Signs” i „Frontiers” zredagowały tematyczne numery skupiające eseje krytyczek lesbijskich. Z pewną goryczą odnotowuje Zimmerman obserwację, że więcej rozpraw na temat lesbijskiej literatury pomieściły „tradycyjne literackie czasopisma” niż prasa kobieca. Jakby feministyczne krytyczki obawiały się, „że zostaną zidentyfikowane jako »lesby«, co pozbawi ich pracę wartości” (s. 202).

Heteroseksizm i homofobię śledzi Zimmerman także w pierwszych uznanych i cenionych pracach feministycznych krytyczek literackich. U Ellen Moers w *Literary Women...*¹¹ postaci lesbijek pojawiają się, poza historycznym objaśnieniem, jako „potwory, groteski i dziwadła” („monsters, grotesques, and freaks” – s. 202), a jej rozdział *Loving Heroism: Feminists in Love* „jest wirtualnie podręcznikowym przykładem heteroseksizmu, zakładającym, jak to faktycznie czyni, że kobiety pisarki artykułują wyłącznie miłość do mężczyzn” (s. 202). W książce Patricii Meyer Spacks: *The Female*

¹⁰ Autorka cytuje słowa Julii Penelope [Stanley] (*The Articulation of Bias: Hoof in Mouth Disease*. Referat wygłoszony na konwencji National Council of Teachers of English, 1979).

¹¹ E. MOERS: *Literary Women: Great Writers*. New York, Oxford University Press, 1976.

*Imagination...*¹² słowo „lesbijka” nie pojawia się nawet wówczas, gdy ta próbuje zapisać „płciową dwuznaczność” relacji pomiędzy Heleną a Jane w *Dziwnych losach Jane Eyre*. Natomiast Elaine Showalter w *A Literature of Their Own*¹³, chociaż rejestruje u XIX-wiecznych pisarek, takich jak Eliza Lynn Linton i Mrs. Humphrey Ward, „skłonności do lesbianizmu” (s. 203), to jednak

nie włącza kwestii lesbijskich do swego omówienia tej kluczowej generacji pisarek wczesnego wieku XX (Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Dorothy Richardson i Rosamond Lehmann między innymi; wspomina się Radclyffe Hall, ale nie *The Well of Loneliness*), choć wszystkie pisały na temat seksualnej miłości pomiędzy kobietami (s. 203).

Diagnostując słusznie, że ówczesne pisarki nie były zainteresowane tematem lesbianizmu, Showalter mogła jednak, mówi Zimmerman, wymienić kilka z tych, których twórczość niuansowałaby ową diagnozę: Maureen Duffy, Sybille Bedford, Fay Weldon. Zaś u autorek *The Madwoman in the Attic...*¹⁴,

tendencja do interpretowania wszystkich par kobiecych postaci jako aspektów [jednej] jaźni służy czasami maskowaniu relacji, jakie czytelniczka lesbijska mogłaby interpretować jako więź uczuciową lub miłość między kobietami (s. 203).

Problem definicji

W latach 80. feministyczne krytyczki lesbijskie stawiały pytania analogiczne do tych, które roztrząsała feministyczna krytyka literacka. O ile jednak heteroseksualne feministki, próbując określić swój obiekt badań, akcentowały różnice pomiędzy męską i kobiecą perspektywą, o tyle lesbijskie feministki stawiały kwestie, które je miały odróżniać od badaczek nielesbijskich. A zatem pojawiły się zagadnienia:

Czy preferencja seksualna i emocjonalna kobiety wpływa na sposób, w jaki ona pisze, czyta i myśli? (s. 200).

Czy można mówić i sensownie myśleć o jakiejś odrębnej lesbijskiej estetyce, lesbijskim kanonie, lesbijskiej tradycji literackiej? Czym ma różnić

¹² P.M. SPACKS: *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*. London, Georg Allen & Unwin Ltd, 1976.

¹³ E. SHOWALTER: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.

¹⁴ S.M. GILBERT, S. GUBAR: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.

się „lesbijski światopogląd”, „lesbijska perspektywa” od tej nielesbijskiej? I chociaż – jak twierdzi Zimmerman (około 1980 roku) – wymienione wątpliwości bywają rozstrzygane na różne sposoby, to istnieje pewien zbiór założeń, który scala całość krytyki lesbijskiej:

[...] że tożsamość kobiety nie jest określona tylko przez związek z męskim światem i z męską tradycją literacką (jak to demonstrowały krytyczki feministyczne), że potężne więzi pomiędzy kobietami są kluczowym czynnikiem w ich życiu, i że seksualna i emocjonalna orientacja kobiety głęboko pobudza jej świadomość, a zatem jej kreatywność (s. 201).

Literacka krytyka lesbijska, suflowana przez lesbijką politykę, dociekającą istoty „lesbijskiej perspektywy”, lesbijskiej tożsamości, musiała skonfrontować się z zasadniczym dla niej zagadnieniem, które sformułowała Susan Snaider Lanser:

Kiedy jakiś tekst jest „tekstem lesbijskim”, a pisząca go autorka „lesbijską pisarką”¹⁵?

Odpowiedzi były ważne, albowiem wyznaczały kierunki dalszych poszukiwań i ustaleń – dotyczących estetyki, tradycji, kanonu, hierarchii pomiędzy gatunkami.

Zimmerman wskazuje na trzy opcje, które funkcjonowały do 1985 roku w lesbijskiej krytyce feministycznej. Pierwsza proponowała wąską, wykluczającą definicję „lesbijki”, utożsamianej „z tymi kobietami, którym można będzie dowieść seksualne doświadczenia z innymi kobietami” (s. 205). Zgodnie z tym wymogiem, jak pisała Catharine R. Stimpson,

musi być pragnienie i to przynajmniej jakoś ucieleśnione. [...] Aby cieleśność odróżniała je od gestów politycznej sympatii dla homoseksualizmu i od namiętnych przyjaźni, w których kobiety cieszą się sobą wzajemnie, wspierają się, dzielą swe poczucie tożsamości i dobrego samopoczucia¹⁶.

Zimmerman kontestuje ograniczenia tej definicji, podkreślając, że stawia ona przed krytyką „prawie niemożliwe zadanie historyczne” (s. 204) odnalezienia świadectw, które stwierdzałyby, że odnotowane więzi pomiędzy kobietami miały charakter relacji seksualnych. Biorąc pod uwagę

¹⁵ S.S. LANSER: *Speaking in Tongues: „Ladies Almanack” and the Language of Celebration*. „Frontiers” 1979, no. 4 (Fall), s. 39; cyt. za: B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 204.

¹⁶ C.R. STIMPSON: *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*. „Critical Inquiry” 1981, no. 8 (Winter), s. 364; cyt. za: B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 205.

wyjątkową strategię maskowania, nawet w prywatnej korespondencji, którą zmuszone były posługiwać się kobiety, aby uchronić się przed atakami społecznej homofobii, odnalezienie takich „twardych” dowodów wydaje się wielce kłopotliwe, zwłaszcza gdyby miały one dotyczyć pisarek dawnych czasów. Zdaniem Zimmerman, takie definiowanie ustanawia „nieadekwatną konstrukcję doświadczenia lesbijskiego” (s. 204), gdyż „prowadzi do identyfikowania literatury z życiem i stąd może być strategią nazbyt defensywną i wątpliwą” (s. 205).

Autorką zaś przeciwstawnej – wszechobejmującej – definicji była Adrienne Rich. W *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* pisze:

Posługuję się terminem *lesbijskiego kontinuum*, aby objąć pewną rozpiętość – idącego przez życie każdej kobiety i przez historię – identyfikowanego z kobietą doświadczenia; nie tylko ten prosty fakt, że kobieta miała genitalne doświadczenia z inną kobietą albo świadomie ich pożądała. Jeśli rozciągamy je, aby ogarnąć o wiele więcej form pierwotnej intensywności między kobietami, włączając w to dzielenie bogatego życia wewnętrznego, tworzenie więzi przeciwko męskiej tyranii, dawanie i otrzymywanie praktycznego politycznego wsparcia, jeśli potrafimy także usłyszeć w nim takie skojarzenia, jak *opór przed małżeństwem* oraz „dzikie” zachowanie, uchwycone przez Mary Daly (nieużywane sensory: „krnąbrne”, „z premedytacją”, „rozwiązłe” i „nieskromne” [...] „kobieta opierająca się zalotom”) – to zaczynamy zdawać sobie sprawę z rozległości obszarów pozostających poza zasięgiem kobiecej historii i psychologii, w konsekwencji ograniczającej, głównie klinicznej, definicji lesbianizmu¹⁷.

Propozycja Adrienne Rich, przy całej jej pozytywności, rozczarowuje jednak, gdy próbuje się ją zastosować do praktyki krytycznej, która – wedle Bonnie Zimmerman – „może potrzebować ograniczonych i precyzyjnych definicji” (s. 205). Tymczasem wszechobejmujący zakres definicji Rich¹⁸ naraża na

¹⁷ A. RICH: *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. „Signs” 1980, no. 5 (Summer), s. 648–649; cyt. za przedrukiem w: *Feminist Literary Theory. A Reader*. Ed. M. EAGLETON. Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1986, s. 23.

¹⁸ A. Rich proponuje wszechobejmującą definicję lesbijskości, ale równocześnie ustanawia ścisłe granice „lesbijskiego kontinuum” wówczas, gdy odwołuje się do drugiego swojego pojęcia: „lesbijskiej egzystencji”. „*Lesbijska egzystencja* – pisze – sugeruje zarazem fakt historycznej obecności lesbijek i nasze ciągle kreowanie znaczenia tej egzystencji” (ibidem). Otóż, przede wszystkim, Rich domaga się rozróżnienia lesbijskiej egzystencji i męskiego homoseksualizmu. „Zrównanie egzystencji lesbijskiej z męską homoseksualnością, skoro każde z nich podlega stygmatyzacji, jest jeszcze jednym zanegowaniem i wymazaniem rzeczywistości kobiecej. Odseparowanie tych kobiet, stygmatyzowanych jako »homoseksualne« lub »gejowskie«, od złożonego kontinuum kobiecego oporu wobec zniewolenia i przyłączanie ich do wzorca męskiego, jest fałszowaniem naszej historii” (ibidem, s. 24). I chociaż Rich zauważa

[...] ryzyko zamazywania rozróżnień pomiędzy związkami lesbijskimi a nielesbijskimi żeńskimi przyjaźniami, albo pomiędzy tożsamością lesbijską a tożsamością żeńskocentryczną [*female-centred identity*] (s. 205).

Według Zimmerman, zarówno lesbijska ideologia Rich ze swym redukcjonizmem, który utożsamia lesbianizm z „wszelkimi bliskimi więziami pomiędzy kobietami albo z politycznym zaangażowaniem na rzecz kobiet” (s. 205), jak i polityczne definicje, identyfikujące lesbianizm „z siłą, niezależnością i oporem wobec patriarchy” (s. 206), nie są zadowalające. Dlatego, między innymi, że dominuje w nich nastawienie na biografię, zanika ważność samego tekstu. Pojawia się skłonność do tworzenia prostej implikacji: jeśli pisarka jest lesbijką, to jej tekst jest tekstem lesbijskim, albo wystarczy zidentyfikować orientację seksualną pisarki, lekceważąc sam tekst. Gdyby jednak, mówi Zimmerman, krytyka lesbijska skorzystała z sugestii Nowej Krytyki, mogłaby uznać, że

Jeśli tekst nadaje się do lesbijskiego odczytywania, wówczas żadna ilość biograficznych „dowodów” nie powinna być konieczna, aby go ustanowić tekstem lesbijskim (s. 206).

Jednakże lektura powieści Toni Morrison *Sula* w wykonaniu Barbary Smith, która bierze w nawias seksualne preferencje autorki, także ma swe wady: takie bowiem cechy tekstu, jak: nielinearność zdania bądź wywodzona z „natury” lesbijek szczególność ich miłosnych więzi albo „kreatywność”, zilustrowana w konstrukcji powieściowych postaci, nie mogą przekonywać.

Zimmerman wyraźnie preferuje trzecią opcję, którą sytuje pomiędzy stanowiskiem Catharine R. Stimpson i Adrienne Rich. Najbardziej „precyzyjną definicję lesbijskości” zaprezentowała, wedle niej, Lillian Faderman, dostarczając „pojęciowej ramy dla czterystuletniej historii literatury” (s. 206), spisanej w książce *Surpassing the Love of Man: Romantic Friendship and Love Between Women from Renaissance to the Present* (1981). Na temat samego określenia „lesbijski” Faderman notuje:

wspólne doświadczenia marginalizacji, to jednak skłonna jest podkreślać różnice ekonomiczne, różnice w przywileju kulturowym (większym dla mężczyzn), w wyznawanych wartościach i typach lojalności. „Postrzegam doświadczenie lesbijskie jako stanowiące, podobnie jak macierzyństwo, głęboko *kobiece* doświadczenie, ze szczególnymi opresjami, znaczeniami i możliwościami, których tak długo nie ogarniemy, jak długo będziemy je ujmować we wspólny nawias z innymi stygmatyzowanymi płciowo egzystencjami” (ibidem). Niewątpliwie, Rich mówi tutaj z pozycji konstytuowania specyfiki lesbianizmu, lesbijskiej tożsamości i zmierza do wykreowania odgradzonego terytorium, odgradzonego także od innych zmarginalizowanych i napiętnowanych grup.

„Lesbijski” opisuje pewne relacje, w których najsilniejsze uczucia i sympatie dwóch kobiet kierują się ku sobie nawzajem. Kontakt seksualny może być częścią tej relacji w większym albo mniejszym stopniu, albo też może być całkowicie nieobecny. Z wyboru dwie kobiety spędzają większą część swojego czasu razem i dzielą z sobą większość aspektów życia¹⁹.

Lesbijska literacka krytyka feministyczna miała problem nie tylko z „precyzyjną” (jak pragnęła Zimmerman) identyfikacją lesbijskiej pisarki („lesbijki”), ale także – co ściśle się z sobą wiązało – z „precyzyjną” identyfikacją „lesbijskiego tekstu”. Pierwszy problem wynikał z przymusu „milczenia” narzuconego przez homofobię i mizoginię, co skutkowało „przyjęciem szyfrowanego i niejasnego [*coded and obscure*] języka oraz wewnętrznej cenzury” (s. 207). Trzeba było zrekonstruować te strategie maskowania się lesbijskich pisarek i znaleźć sposoby ich deszyfracji. To było zadanie podstawowe. Zimmerman odnotowuje:

Lesbijska krytyka zaczyna się od ustanowienia lesbijskiego tekstu: wykreowania języka z milczenia (s. 208).

Jednakże pojawiają się współczesne teksty, napisane już z „jawnie lesbijskiej perspektywy”, chociaż również zakodowane (jak, na przykład, prace Gertrudy Stein). A zatem – odnotowuje Zimmerman –

Niezbędne będzie, aby krytyk rozważył, czy tekstem lesbijskim jest tekst napisany przez lesbijkę (a jeśli tak, to jak faktycznie określimy, kto to jest lesbijka?), tekst piszący o lesbijskach (autorstwa, być może, kobiety heteroseksualnej lub mężczyzny) albo tekst, który wyraża pewien lesbijski „punkt widzenia” [*a lesbian „vision”*] (którego zadowalający szkic pozostaje wciąż sprawą przyszłości) (s. 208).

W konkluzji swego artykułu Zimmerman stawia pytania, zbierając tym samym spektrum zagadnień, które lesbijska krytyka literacka podjęła w okolicach roku 1980. Warto je odnotować:

Lesbijska artystka, co bardzo prawdopodobne, będzie się inaczej wypowiadać o seksualności, ciele i relacjach. Czy jednak istnieją inne – mniej oczywiste – jednoczące tematy, idee oraz wyobrażenia, które mogłyby definiować jakiś lesbijski tekst lub podtekst? Jak, na przykład,

¹⁹ L. FADERMAN: *Surpassing the Love of Man: Romantic Friendship and Love Between Women from Renaissance to the Present*. New York, William Morrow, 1981, s. 17–18; cyt. za: B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 206.

poczucie wyjęcia spod prawa wpływa na literacki punkt widzenia [*vision*] lesbijki? Czy, ze względu na lesbijską pozycję na granicach, dałoby się scharakteryzować pisanie lesbijskie za pomocą jakiegoś szczególnego poczucia wolności i elastyczności, czy też raczej za pośrednictwem obrazów narzuconych przemocą barier, zamknięcia [*the closet*]? A może, faktycznie, istnieje jakaś dialektyka wolności i uwięzienia występująca jedynie w pisaniu lesbijskim? Czy lesbijki mają jakieś szczególne postrzeganie cierpienia i stygmatyzacji, co zdaje się sugerować tak często literatura prefeministyczna? A co z „mużą”, kobiecym symbolem twórczości literackiej: czy kobiety pisarki tworzą jakąś lesbijską więź ze swoją mużą, jak to sugeruje May Sarton? A jeśli tak, to czy te pisarki, które wybrały kobietą męża, doświadczają z tego powodu uwolnienia od zakazów, a może w takiej figuratywnej relacji w ramach tej samej płci brakuje napięcia twórczego? Czuje, że twierdzenia o istnieniu pewnych motywów i tematów definiujących kulturę lesbijską, oraz to, że zaczynamy definiować pewną symbolikę lesbijską, są solidnie ugruntowane. Być może literatura lesbijska przedstawia jakąś ujednoliconą tradycję zainteresowań tematycznych, jak temat nieodwzajemnionej tęsknoty, odczuwanej niemal przez cały kosmos, skoro obiekt miłosny ulega negacji nie przez okoliczności czy przypadek, ale przez konieczność (s. 218).

Okazuje się, że pytanie o definicję nie znika wraz z upływem lat: wraz z oddalaniem się od 1980 roku. Nierozstrzygnięta kwestia: co to jest literatura lesbijska, powieść lesbijska, tekst lesbijski?, powraca z uporczywością w latach 90. Ale wówczas pojawiają się także głosy, które – jak wynika z przeglądu Caroline Gondy – kwestionują zasadność stawiania takiego pytania, kwestionują bowiem sam fakt istnienia jakiegokolwiek obiektu literackiego, w który wpisana byłaby seksualność: „Powieści nie są lesbijskie [...] Powieści nie mają preferencji seksualnej” – powtarza Caroline Gonda za holenderską pisarką Anją Meulenbelt (s. 175)²⁰. Ciągłość stawiania pytania nie oznacza jednakże jego dosłownej cytacji.

Nawet gdyby krytycy mogli zgodzić się co do tego, czym jest tekst lesbijski, to czy jednak teksty lesbijskie powinny być jedynym lub głównym ogniskiem lesbijskiej krytyki feministycznej – i jeśli tak, to jakiego rodzaju lesbijskie teksty? (s. 175).

Nowa formuła starego pytania wiedzie do znaczącego przemieszczenia zainteresowań krytyki. Caroline Gonda zbiera powtarzające się problemy: czy lesbijskie krytyczki powinny nadal skupiać się na badaniu „kanonicz-

²⁰ C. GONDA: *Lesbian Feminist Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

nych” tekstów emblematycznych dla „kultury wysokiej”²¹, czy powinny raczej skierować uwagę na teksty manifestujące swą lesbijskość, pozostające jednak poza obszarem elitarnego obiegu, czy nadal powinny preferować literaturę tradycyjną (jak Zimmerman), czy zrównoważyć ową preferencję czytaniem literatury „eksperymentalnej”²²? Owa niezdecydowalność, która dotyczy ustalenia samego obiektu badań lesbijskiej feministycznej krytyki literackiej, ma swe głębokie powiązania z płynnością norm, zarówno estetycznych, jak i politycznych. Płynnością, która wzmogła się wraz z wtargnięciem do lesbijskiej krytyki po roku 1980 nowych (post-strukturalistycznych) impulsów teoretycznych. Gonda odnotowuje znamienne polemiki, jaka rozwijała się pomiędzy Diane Hamer a Gillian Spraggs (1990) wokół kwestii, czy preferować pisarki lesbijskie (na przykład Ann Bannon) ze względu na ich znaczenie dla kultury lesbijskiej (Hamer), czy podkreślać przede wszystkim ich wkład w wartości literackie (tak czyni Spraggs, analizując miłość w poezji Sylvii Townsend Warner i Valentine Ackland)²³. Z kolei Paula Bennett (1995) dyskutowała z Gillian Hanscombe i Suniti Namjoshi (1991) o tym, czy poezja jest i czy nadal powinna być uprzywilejowanym rodzajem literackim dla pisarek lesbijskich²⁴. Bennett podkreślała jej zalety: „dwuznaczność” jako „klucz do jej sukcesu” pozwala bowiem na swobodną wypowiedź poza obligacjami „zinstytucjonalizowanej heteroseksualności” (s. 176), przed którymi nie może umknąć powieść, zwykle ustrukturuwana przez romansową fabułę (opowiadającą o małżeństwie). Ale poezja może być też postrzegana jako ten rodzaj wypowiedzi, który, wręcz na odwrót, nie poszerza możliwości subwersji, ale je ogranicza. Dlatego, że – jak argumentują Hanscombe i Namjoshi – „liryczna wyobraźnia” jest bardziej niż proza uwikłana w „stereotypową genderową rolę” (s. 176).

Bez względu na liczbę argumentów „za” i „przeciw” jednemu bądź innemu rodzajowi literackiemu, za tym, który z nich miałyby lepiej, bardziej

²¹ Za tym drugim wariantem opowiedziała się w latach 90. Paulina PALMER (*Contemporary Lesbian Writing: Dreams, Desire, Difference*. Buckingham–Philadelphia, Open University Press, 1993).

²² Za tą opcją opowiedziały się Catharine R. STIMPSON (*Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English...*) i Elizabeth A. MEESE ((*Sem*)*Erotics: Theorizing Lesbian: Writing*. New York–London, New York University Press, 1992).

²³ D. HAME: „I Am a Woman”: Ann Bannon and Writing of Lesbian Identity in the 1950s. In: *Lesbian and Gay Writing*. Ed. M. LILLY. London, Macmillan, 1990; G. SPRAGGS: *Exiled to Home: The Poetry of Sylvia Townsend Warner and Valentine Ackland*. In: *Lesbian and Gay Writing...*

²⁴ P. BENNETT: *Lesbian Poetry in the United States, 1890–1990: A Brief Overview*. In: *Professions of Desire: Lesbian and Gay Studies in Literature*. Eds. G. HAGGERTY, B. ZIMMERMAN. New York, The Modern Language Association of America, 1995; G. HANSCOMBE, S. NAMJOSHI: „Who Wrong You, Sapho?”: *Developing Lesbian Sensibility in the Writing of Lyric Poetry*. In: *Out of the Margins: Women’s Studies in the Nineties*. Eds. J. AARON, S. WALBY. London, Falmer Press, 1991.

adekwatnie, umożliwiać artykulację lesbijskiego pożądania – Gonda konkluduje, że lesbijska krytyka feministyczna była bardziej zorientowana na badanie prozy.

W roku 1996 Gonda odnotowuje trzy ważne prace skupione na narracji: Julie Abraham, Marilyn Farwell i Judith J. Roof²⁵. Obserwując odwrót pisarek lesbijskich od tradycyjnej romansowej (małżeńskiej) fabuły, Abraham apeluje do krytyczek, aby zamiast nadal eksplorować „lesbijską powieść” (i poszukiwać jej formuły), poszerzyły spektrum swoich zainteresowań o „lesbijskie pisanie”. Farwell także tropi w lesbijskiej powieści strategię ucieczkowe przed heteroseksualną fabułą i wskazuje na kilka jej cech symptomatycznych: pisarki „piszą, pomijając zakończenie” (wedle formuły DuPlessis), burzą tradycyjne genderowe atrybuty postaci, podważają autorytet narracji i odwołują się do polifonii powieściowych głosów. Próbuje pogodzić powieść tradycyjną z eksperymentalną, Farwell zadaje znane już nam pytanie, akcentując w nim przede wszystkim wagę „struktury narracyjnej”: jej projekt jest „próbą odpowiedzi na dwa szerokie krytyczne i teoretyczne pytania – czym jest lesbijskość w narracji lesbijskiej i czym jest taka struktura narracyjna, która przystosowuje, zawiera albo odpiera tę lesbijskość”²⁶?

O ile jednak Farwell i Abraham stawiały literaturze pytania z pozycji esencjalistycznych: o kobietę i o tożsamość lesbijską, o tyle Roof i (w swej nieco późniejszej książce) Annamarie Jagose (2002)²⁷ rozmyślają już, wyraźnie pod wpływem inspiracji post-strukturalistycznych, poza kategoriami podmiotu ujmowanego biologicznie i tożsamościowo. Już nie „lesbijskość” je interesuje, ale – jak w przypadku Jagose – „narratywizacja lesbijskości”, nie tylko w literaturze, ale w różnorodnych formach dyskursywnych i w mediach (film, powieść, krótkie formy narracyjne, pisanie autobiograficzne). Nie podmiot lesbijski, ale mężczyźni i kobiety, kobiety lesbijski. Podobnie jak w omawianych wcześniej przypadkach konfrontacji różnych perspektyw metodologicznych w krytyce feministycznej, i tutaj post-strukturalistyczna pozycja Roof i Jagose spotyka się z krytyką. Krytyką powtarzającą zarzuty już nam znane z poprzednich „podglądów” (białej i czarnej krytyki feministycznej). Gonda przywołuje argumenty Margaret Cruikshank, umieszczone we wstępie do książki *The New Lesbian*

²⁵ J. ABRAHAM: *Are Girls Necessary? Lesbian Writing and Modern Histories*. New York–London, Routledge, 1996; M. FARWELL: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York–London, New York University Press, 1996; J.J. ROOF: *Come As You Are: Sexuality and Narrative*. New York, Columbia University Press, 1996.

²⁶ M. FARWELL: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives...*, s. 196; cyt za: C. GONDA: *Lesbian Feminist Criticism...*, s. 178.

²⁷ A. JAGOSE: *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2002.

*Studies...*²⁸: post-strukturalistyczny język zamyka krytykę lesbijską w akademii, odcinając ją od wpływu na szerszą publiczność. Jednakże wybór nie został dokonany: krytyka lesbijska pozostała pomiędzy dwoma biegunami: pisanem „łatwym”, choć „staromodnym”, a „trudnym” pisanem „à la mode”.

2. Pisanie i lektury

Wiele lesbijskich krytyczek równocześnie zajmowało się twórczością literacką i teorią (Adrienne Rich, Audre Lorde, Jane Rule, Judy Grahn, Gloria Anzaldua, Nicole Brossard, Gillian Hanscombe, Suniti Namjoshi, Judith Barrington, Patricia Duncker). Pisanie krytyczne zestrajało się z hasłem pisania osobistego i autobiograficznego. I, jak w feministycznej krytyce literackiej, w centrum jego zainteresowania została ulokowana kategoria doświadczenia. To właśnie ten typ osobistej wypowiedzi stał się – wedle Gondy – „potężną moralną i polityczną bronią” (s. 171) w walce z heteroseksizmem, jego „ślepyimi plamkami”, w walce o artykulację swoistego, lesbijskiego doświadczenia. Przebieg dyskusji wokół pojęcia podmiotu i doświadczenia w krytyce lesbijskiej odwzorowywał trasy refleksji, które miała już za sobą literacka krytyka feministyczna. Z perspektywy post-strukturalistycznej atakowano oba te pojęcia za „esencjalizm”²⁹, za „polityczne zawężenie”.

Pod wpływem ataków z powodu politycznego zawężenia oraz esencjalizmu mogło się, jak sugerowała Sally Munt, wydawać, że to, co osobiste, stało się „tym jednym dyskursem, który teraz kochamy nienawidzić” [...]; lecz ta wypowiedź okazuje się przedwczesna (albo raczej, historia zatoczyła koło). Lesbijka krytyka feministyczna wciąż uciekała się do władzy doświadczenia, nawet wówczas, gdy stało się zwyczajem problematyzować „doświadczenie”³⁰ (s. 171–172).

²⁸ M. CRUIKSHANK: *Foreword*. In: *The New Lesbian Studies: Into the Twenty-First Century*. Eds. B. ZIMMERMAN, T.A.H. McNARON. New York, The Feminist Press at the City University of New York, 1996.

²⁹ D. FUSS: *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York, Routledge, 1989; J.W. SCOT: *The Evidence of Experience*. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. H. ABELOVE, M.A. BARALE, D. HALPERIN. New York–London, Routledge, 1993.

³⁰ Chodzi o następujące prace: S. MUNT: *Introduction*. In: *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. Ed. S. MUNT. New York, Columbia University Press, 1992 (cytat ze

Jeśli krytyczki feministyczne pytały o to, co oznacza „czytać jako kobieta”, to feministyczne krytyczki lesbijskie – szczególnie w okolicach roku 1980 – pytają o to, co oznacza „czytać jako lesbijki” (*to read as lesbians*)³¹. Zagadnieniu czytania nadaje się szczególne znaczenie. To w procesie czytania, traktowanym jako osobista praktyka i źródło teorii (sięgano po model re-wizji Adrienne Rich i strategię „opierającej się czytelniczki” Judith Fetterley, po analizę Monique Wittig, ujmującą heteroseksualność jako obowiązującą normę), może być wypracowana lesbijska perspektywa, może dokonywać się konstytucja własnego „ja”. Strategie owej lektury muszą być dostosowane do szczególnego statusu (enigmatycznego, zawołowanego zapisu) lesbijskiego tekstu. Wypowiedź Zimmerman brzmi niczym echo propozycji Marguerite Duras:

Często ta postawa [*stance*] wymaga spoglądania w cień, w spację pomiędzy słowami, w to, co było niewypowiedziane i ledwie wyobrażone. To jest niebezpieczna krytyczna przygoda, która, w rezultacie, może łamać przyjęte normy tradycyjnej krytyki, ale która również może odmienić nasze pojęcia o możliwości literatury³².

I zgodnie z zapowiedzią Bonnie Zimmerman, że lesbijskie pisanie/czytanie jest nośnikiem subwersywności, że czytelniczka lesbijskiego tekstu jest przyzwyczajona, aby „czytać między wierszami”, pojawia się w latach 90. przekonanie, że „lesbijki są szczególnie zręczne w dekonstrukcji”, jak pisze Caroline Gonda, cytując zdanie Sally Munt (s. 172).

Zdaniem Gondy, „miejsce własnego »ja« w lesbijskiej krytyce jest trudne do zdefiniowania” (s. 173). Rozziew koncepcji jest znaczny. Gdy spora grupa krytyczek, związana głównie z tradycyjną teorią, podkreślała zyski czerpane z pisania osobistego i autobiograficznego, to druga strona akcentowała kryjące się za nim niebezpieczeństwa: esencjalizmu, poszukiwania „lesbijskiego znaczenia w tekście” i solipsyzmu (s. 172)³³. Żywioł tego, co osobiste, zamazywał „granice pomiędzy krytyczką a tekstem, a w rzeczy samej, między krytyczką a autorką” (s. 173), podobnie jak granice pomiędzy różnymi gatunkami literackimi i pomiędzy teorią a poezją, teorią a au-

s. XV); S. O'DRISCOLL: *Outlaw Readings: Beyond Queer Theory*. „Signs” 1996, nr 22; K. EMERY: *The Lesbian Index: Pragmatism and Subjectivity in the Twentieth-Century United States*. Albany, State University of New York Press, 2002.

³¹ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 201.

³² Ibidem, s. 208.

³³ „Marilyn Farwell wyraża swoje zastrzeżenia wobec tego, że czynienie z czytelniczki lesbijskiej figury lokalizowania lesbijskiego znaczenia w jakimś tekście »mogłoby prowadzić do pewnego solipsyzmu, którego aprobatą budzi mój opór«” (s. 172; cyt. za: M. FARWELL: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives...*, s. 198).

tobiografią. Owo zacieranie granic i jego konsekwencje niepokoiły krytyczki lesbijskie także wówczas, gdy próbowały one rozwikłać kwestię relacji pomiędzy akademią a krytyką lesbijską, relacji, które mogą polegać na asymilacji, opozycji lub wyjściu poza akademię. W 1996 roku Bonnie Zimmerman z niepokojem pytała o miejsce krytyki lesbijskiej wewnątrz instytucji, skoro na amerykańskich uniwersytetach wzrosła liczba kursów poświęconych *gay studies* i *queer theory*.

Od 1980 roku czarne krytyczki dopominały się o swój udział w krytyce lesbijskiej. Stawiane były od nowa kwestie rasy i klasy, przymierzy z różnymi dyscyplinami: teorią kultury, historią, filozofią, antropologią, etyką, ale też krytyką feministyczną, studiami gejowskimi i teorią *queer*, post-strukturalistyczną i dekonstrukcjonistyczną refleksją krytyczną. Za przykłady takich prób uznaje Gonda antologię pod redakcją Jeffner Allen: *Lesbian Philosophies and Culture* (1990) i książkę Judith Roof: *A Lure of Knowledge...* (1991)³⁴. Niemale znaczenie dla kształtowania się lesbijskiej teorii krytycznej miała także koncepcja performatywności genderu Judith Butler czy interpretacje homoseksualności Eve Kosofsky Sedgwick. Pojawiły się przecież głosy, które, nie podważając wagi tych teorii, wskazały na niebezpieczeństwa z nimi związane. Gonda rejestruje wypowiedź Bidy Martin, która sugeruje,

że taka robota, ze swoim „zogniskowaniem na podziale homo/hetero” powoduje jakimś wyrzeczeniem się [*disavowal*] kobiecości i faktycznie feminizmu, konstruując ten ostatni jako „antyseksualne, tożsamościowe bagno [*identificatory muck*], z którego każdy dobry *queer* musi samego lub samą siebie wyciągnąć” (s. 174)³⁵.

3. Tradycja i kanon

Lesbijka krytyka feministyczna od początku lat 70. apelowała o ustanowienie historycznej i literackiej tradycji lesbijskiej, lesbijskiej genealogii. Mowa była o tym, że w porównaniu z kobiecą tradycją literacką, zagubioną i zapomnianą, „nasza przeszłość była »wymazywana« [*has been »erased«*],

³⁴ *Lesbian Philosophies and Culture*. Ed. J. ALLEN. Albany, State University of New York Press, 1990; J. ROOF: *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*. New York, Columbia University Press, 1991.

³⁵ Cyt. za: B. MARTIN: *Femininity Played Straight: The Significance of Being Lesbian*. New York–London, Routledge, 1996, s. 10.

usuwana przez działania wrogiego społeczeństwa³⁶. Pozytywna odpowiedź na ten apel była uwarunkowana za każdym razem decyzją badaczki, która wiązała się – o czym już była mowa – z definicją lesbijskości, statusem tekstu, z wyborem perspektywy badawczej: akcentem położonym na historyczny kontekst (pisarkę i jej związek z tożsamością lesbijską) albo na sam tekst. Szczególnych kłopotów z odczytywaniem przysparzały dzieła pochodzące z wcześniejszych okresów literackich.

W szkicu *What Has Never Been...* Zimmerman skrupulatnie zbiera pierwsze książki, które tworzyły lesbijską literacką tradycję: Jane Rule: *Lesbian Images* (1975), uznana przez nią za „kamień milowy w krytyce lesbijskiej”; Dolores Klaich: *Woman Plus Woman...* (1974); Louise Bernikow: *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552–1950* (1974)³⁷. Wśród nich wymienia także artykuł Blanche Wiesen Cook: „*Women Alone Stir My Imagination*”: *Lesbianism and the Cultural Tradition* (1979)³⁸. Cook, mówiąc o tradycji, wyraźnie wiąże ją z pisarkami, które identyfikuje jako lesbijki, interesuje ją nie tylko literatura, ale też kultura lesbijska we wczesnym XX wieku we Francji i Anglii (Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Ethel Smythe, Gertruda Stein, Radclyffe Hall, Natalie Barney i Romaine Brooks).

Bogatym źródłem informacji, ale również, jak mówi Zimmerman, odzyskaniem „literackiej tradycji romantycznej miłości między kobietami” (s. 209)³⁹, była książka Lillian Faderman: *Surpassing the Love of Men...* (1981)⁴⁰. Faderman – jak podkreśla Zimmerman – „odzyskuje z heteroseksualnego mroku” (s. 209) wiele postaci pisarek, między innymi Mary Wollstonecraft, ale także Emily Dickinson. Przekonuje, że lesbijska tradycja nie jest wymysłem krytyki, ale że istnieje i jest kontynuowana w ponownym odczytaniu zarówno twórczości, jak i biografii pisarek „wcześniej uznawanych za heteroseksualne albo »stare panny«” (s. 210). Faderman nie ustrzegła się jednak przed zarzutami: jej lektura ujmowała relacje pomiędzy kobietami, usuwając na dalszy plan ich aspekt seksualny.

Na stawiane przez lesbijską krytykę pytania odpowiedzi są zawsze zawieszane. Ilustracją może być tu lista zastrzeżeń sformułowana przez Bon-

³⁶ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been. An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...*, s. 208.

³⁷ J. RULE: *Lesbian Images...*; D. KLAICH: *Woman Plus Woman: Attitudes Toward Lesbianism*. New York, William Morrow, 1974; L. BERNIKOW: *The World Split Open: Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552–1950*. New York, Vintage Books, 1974.

³⁸ B.W. COOK: „*Women Alone Stir My Imagination*”: *Lesbianism and the Cultural Tradition*. „*Signs*” 1979 (4), nr 4 (Summer).

³⁹ B. ZIMMERMAN: *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁴⁰ L. FADERMAN: *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present...*

nie Zimmerman: czy można z *Marii* czy z *Fiction* Mary Wollstonecraft wyczytać jej „namiętną miłość” do Fanny Blood (s. 210), czy Henry James prezentuje w *The Bostonians* związki lesbijskie (zob. lekturę tej powieści przez Judith Fetterley), czy Emily Dickinson swe erotyki kierowała ku kobiecie, czy ku mężczyźnie⁴¹, jak jest możliwy przekład relacji Virginii Woolf z Vitą Sackville-West i Ethel Smythe na jej „literackie wizje”? Bez względu na to, jakie będą odpowiedzi (czy wymienione przykłady mówią o relacjach lesbijskich, czy też nie), Zimmerman jest przekonana, że krytyka lesbijska (i nie tylko ona) nie może już dłużej udawać, że ekspresja literacka jest niezależna od „wpływu orientacji seksualnej i emocjonalnej” (s. 210).

Krytyka lesbijska nie ma tych problemów wówczas, gdy konfrontuje się z „samoświadomą tradycją literacką” (s. 210): gdy pisarki określiły same swą tożsamość jako lesbijską i ustanowiły wspólnotę. Chodzi o Paryż wczesnych lat XX wieku. Tam wówczas Colette, Djuna Barnes, Radclyffe Hall, Renée Vivien i, „peryferycznie”, Gertruda Stein wykreowały mityczną „wizję lesbijskiego społeczeństwa i kultury” (s. 210), którą zlokalizowały jeden raz w historii na wyspie Lesbos. Elaine Marks⁴² śledzi modyfikacje tradycji lesbijskiej w literaturze francuskiej od „Safony Renée Vivien do Amazonki Monique Wittig” (s. 210).

Dyskusja wokół Gertrudy Stein wskazuje, że nie ma jednak oczywistych rozpoznai i nieskomplikowanych „przyłączeń” do nowo budowanej tradycji. Z jednej strony akcentowano dwuznaczną grę, jaką Stein prowadziła z Alice B. Toklas, i podkreślano jej antyfeministyczną politykę, z drugiej zaś (szczególnie w esejach w okolicach roku 1980), przeciwnie, wskazywano na jej nowatorskie stawianie kwestii: poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co to znaczy być kobietą i co oznacza zajmować pozycję „na granicach patriarchalnego społeczeństwa”. Zimmerman odwołuje się do „fascynującej lesbijskiej interpretacji Stein” przez Cynthię Secor.

Własne doświadczenie Stein jako lesbijki daje jej jakiś krytyczny dystans, kształtujący jej rozumienie walki o bycie własną osobą [*to be one's self*]. Jej własna tożsamość nie jest ukształtowana w chwili, gdy zwraca się ona ku relacji z mężczyzną (s. 211)⁴³.

⁴¹ Faderman i Bernikow są zdania, że na poezję Dickinson miała wpływ jej namiętność do kobiety. Nadeau Bishop sugeruje, że mogłaby nią być jej przyrodnia siostra. Pojawiają się nawet sugestie, że „okruchy, klejnoty i kamyki”, które zagospodarowują jej teksty, odsyłają do „łechtaczkowej wyobraźni”; zob. P. BENNETT: *The Language of Love: Emily Dickinson's Homoerotic Poetry*. „Gai Saber” 1977, nr 1 (Spring).

⁴² E. MARKS: *Lesbian Intertextuality*. In: *Homosexualities and French Literature*. Eds. G. STAMBOLIAN, E. MARKS. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979.

⁴³ C. SECOR: „*Ida*”, *A Great American Novel*. „Twentieth-Century Literature” 1978, no. 24 (Spring), s. 99.

Elizabeth Fifer próbuje uchwycić pisarskie gesty Stein, odwołując się do parodii, teatralizacji, odgrywania ról. Deirdre Vanderlinde zaś widzi w niej pionierkę „nowego języka, w którym da się powiedzieć »ja, kochająca-kobietę kobieta, istnieję«” (s. 211)⁴⁴.

Za zwrotny moment w historii lesbijskiej, który miał także wpływ na literacką interpretację dawnej literatury, Caroline Gonda uznaje odkrycie i publikację „zakodowanych, lecz eksplicytnych pod względem seksualnym” (s. 179)⁴⁵ XIX-wiecznych dzienników napisanych przez dziedziczkę Yorkshire Anne Lister⁴⁶. Jeśli ciągle istniał nierozwiązany problem: czy seksualna tożsamość lesbijska wiąże się z praktyką seksualną i czy pojęcie tożsamości seksualnej może być odnoszone do dawnych epok, to owe XIX-wieczne dzienniki w pewnej mierze dawały odpowiedź badaczkom przywiązanym do historycznego kontekstu i do świadectw. Chociaż „zakodowane”, ale niedwuznaczne seksualnie dzienniki Anne Lister pozwalały – jak pisze Gonda – wątpić w to, przy czym się dotąd upierano:

Czy lesbijska tożsamość seksualna jest jakimś nowoczesnym wynalazkiem, skonstruowanym społecznie przez prace seksuologów, takich jak Havelock Ellis (1897)? (s. 179–180).

Czy nie było, jak to złośliwie formułuje Terry Castle, „żadnych lesbijek przed 1900 rokiem”? (s. 180).

Emma Donoghue⁴⁷ – jak referuje Gonda – daje odpowiedź, odnajdując brytyjską kulturę lesbijską w XVII i XVIII wieku.

Jak przekonuje Gonda, pewną próbą rozwiązania tych trudności, wynikających z konfrontacji perspektywy historycznej i literackiej, była „analiza dyskursu” (s. 180). „Valerie Traub analizuje »lesbijkę« i »lesbianizm« jako »efekty retoryczne« we wczesnomodernistycznej Anglii” (s. 180)⁴⁸. Podobny typ badań podejmuje Susan Lanser (2003) oraz Terry Castle, która w swej antologii *The Literature of Lesbianism...* (2003) wybiera pozycję pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem:

⁴⁴ E. FIFER: *Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein*. „Signs” 1979, nr 4 (Spring); D. VANDERLINDE: *Gertrude Stein: Three Lives*. Paper presented at the MLA convention, San Francisco, December 1979, s. 10.

⁴⁵ C. GONDA: *Lesbian Feminist Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁴⁶ A. LISTER: *I Know My Own Heart: The Diaries of Anne Lister 1791–1840*. Ed. H. WHITBREAD. London, Virago, 1988.

⁴⁷ E. DONOGHUE: *Passions Between Women: British Lesbian Culture 1668–1801*. London, Scarlet Press, 1993.

⁴⁸ V. TRAUB: *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Castle wciąż wyraźnie wierzy – odnotowuje Gonda – w istnienie, i w rzeczywistość *naoczność* [*visibility*], lesbijek i lesbianizmu przed erą seksuologów, ale ogniskuje się na lesbianizmie jako na pewnym podmiocie dyskursu: co o nim mówili ludzie i jak stał się coraz bardziej „do pomyslenia” pomiędzy renesansem a późnym wiekiem XX (s. 180)⁴⁹.

4. Lesbijski feminizm i teoria *queer*

Po dwudziestu latach od pierwszych tekstów Adrienne Rich i Bonnie Zimmerman, w których obie badaczki wskazywały na złożoność relacji pomiędzy feminizmem lesbijskim a męską krytyką homoseksualną, ów wątek – choć już w nieco innej formie, zreinterpretowany „po przejściach” – powraca. W 2004 roku Laura Doan apeluje, aby zerwać z „tą obecnie zwapniałą narracją założycielską [*origin narrative*]”, czyli – jak objaśnia Gonda – z „narracją o zderzeniu lesbijskiego feminizmu z teorią *queer* i o jego przez nią unieważnieniu” (s. 169)⁵⁰. Paulina Palmer zaś broni lesbijskiego feminizmu przed utrwaloną przez lata etykietą, że jest nieatrakcyjny i staromodny w konfrontacji z teorią *queer*, która ma być „seksowna, witalna, pluralistyczna i zabawna” (s. 169)⁵¹.

Te nowe propozycje wywołują jednak niepokój o efekt owej konfrontacji, skoro lesbijskie wojny z gejowskimi mężczyznami lat 80. zrodziły „lesbijski postmodernizm” (s. 169)⁵² i skoro ów „jasny” lesbijski feminizm ma być bardziej atrakcyjny, niemonolityczny, ale pozostający pod męskimi wpływami.

⁴⁹ S. LANSER: *Sapphic Picaresque, Sexual Difference, and the Challenge of Homo-Adventuring*. „Textual Practice” 2001, nr 15; T. CASTLE: *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. Ed. T. CASTLE. New York, Columbia University Press, 2003.

⁵⁰ Jest to wypowiedź przytoczona przez Gondę z materiałów konferencji: L. DOAN: *Lesbian Studies after „The Lesbian Postmodern”: Toward a New Genealogy*. Plenary address at conference „Lesbian Lives XI: Lesbian Lives, Studies and Activism since *The Lesbian Postmodern*”, 13–15 February 2004, University College Dublin, Ireland.

⁵¹ To wypowiedź z tej samej konferencji: conference presentation on *Queer Theory and Lesbianism: Debating the Issue*.

⁵² Gonda przywołuje zdanie Kathleen Martindale, która streszcza „narrację założycielską” lesbijskiego postmodernizmu jako opowieść o tym, „jak amerykańskie feministyczne wojny seksualne, toczone wokół reprezentacji seksualnej we wczesnych latach 80., wytworzyły problem z kategorią lesbijskości [*lesbian category trouble*], złamały konsensus feministyczny, sprzymierzyły z powrotem lesbijki z gejami, a następnie wywiodły najnowsze »objawienie«: lesbijski postmodernizm” (K. MARTINDALE: *Un/Popular Culture: Lesbian Writing after the Sex Wars...*, s. 1).

Funkcją lesbijskiego feminizmu w tych narracjach, pisze Caroline Gonda, ma być to, co Marilyn Farwell nazywa „monstrualnym Błędem”, jakaś potężna, ale powolna bestia pokonana przez teoretyczne wyrafinowanie (s. 169).

Gdy konflikt zostanie zinterpretowany w kategoriach sporu pomiędzy generacjami, to wówczas będzie to „historia queerowych córek buntujących się przeciw macierzyńskiej represji seksualnej” (s. 169).

Cokolwiek te mity założycielskie [*myths of origin*] postrzegają jako zwycięskiego bohatera czy buntownika, zgadzają się w uznaniu tego, co zostało pokonane lub zastąpione: lesbijski feminizm jako matka, potwór albo monolit (s. 170).

Antagonizm pomiędzy lesbijską krytyką feministyczną a teorią *queer* zaciera się pod koniec XX wieku. Zmieniają się akcenty: literatura ciągle jest w polu zainteresowania feministycznej krytyki lesbijskiej (szczególnie tak zwany „Sapphic Modernism”: Woolf, Radclyffe Hall, Winterson – s. 179), ale już nie w takim stopniu, jak to było na początku, albowiem w centrum uwagi znajduje się kultura popularna: wizualne środki przekazu (filmy rysunkowe, komiksy, ziny – s. 179) transformują obiekt badawczy i poszerzają zakres badań feministycznej krytyki lesbijskiej.

Rozdział jedenasty

Mężczyzna w feminizmie czy mężczyzna i feminizm?

Peter F. Murphy w *Feminism and Masculinities* (2004) prezentuje długą listę mężczyzn – od Arystotelesa do Bertranda Russella – na której umieszcza tych wszystkich, którzy współpracowali z kobietami. Swą uwagę koncentruje jednak głównie na latach 60. XX wieku. Wówczas bowiem rozwinęły się „profeministyczne” badania mężczyzn nad „męskością”, a indywidualne i sporadyczne wsparcie ze strony mężczyzn dla ruchu feministycznego przybrało bardziej zorganizowaną formę. Murphy notuje:

Kiedy osobiste, emocjonalne, seksualne doświadczenia życia kobiet zyskały znaczenie jako uzasadnione społeczne niepokoje z politycznymi konsekwencjami, mężczyźni byli zmuszeni do zbadania swych własnych społecznie skonstruowanych ról mężczyzn [...] Już nie jest męskość znany, niepodlegającym badaniu, naturalnym zjawiskiem, za jakie była uznawana. Poczynając od lat 60., mężczyźni zaczynają stosować feminizm do badania własnych sposobów życia jako mężczyzn w społeczeństwie patriarchalnym¹.

Ze zwięzłego omówienia Calvina Thomasa: *Men and Feminist Criticism* (2007) wynika jednakże, że poważna dyskusja nad mężczyzną w badaniach feministycznych rozpoczęła się w okolicach roku 1980. Aktualnym

¹ P.F. MURPHY: *Introduction*. In: *Feminism and Masculinities*. Ed. P.F. MURPHY. Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, 2004, s. 9–10; cyt. za: C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 190.

wówczas problemem stało się pytanie: „jak wyznaczyć potencjalnie produktywny stosunek mężczyzny z feminizmem, nie reprodukując nieświadomie historycznie uwłaczającego [*abusive*] stosunku mężczyzn do kobiet”²?

W 1987 roku wydano antologię *Men in Feminism*, która zawierała materiały z konferencji na ten sam temat zorganizowanej trzy lata wcześniej. Redaktorami tomu byli Alice Jardine i Paul Smith. W książce oprócz tekstów uczestników konferencji (między innymi: Stephen Heath, Paul Smith, Andrew Ross, Judith Mayne, Elizabeth Weed, Alice Jardine, Peggy Kamuf, Elaine Showalter, Rossi Braidotti, Nancy K. Miller, Naomi Schor) znalazły się eseje zaproszonych do publikacji gości: Jane Gallop i Jacques’a Derridy. Antologia miała bogatą recepcję. Stała się także punktem odniesienia dla wydanego kilka lat później zbioru *Engendering Men...*³.

Całość zatytułowana *Men in Feminism* stanowi nie tylko zbiór autonomicznych rozpraw, skupionych wokół nakreślonego tematu, ale jest też zapisem polemik w postaci krótkich koreferatów. Ów dialogowy aspekt tomu ma swoje bezcenne zalety, pozwala bowiem śledzić główne linie sporu, akcentację problemów, możliwości otwarcia na dialog – który zresztą demonstrowany jest przed czytelnikiem – a także powody zerwania dialogu (taki charakter przybrała polemika toczona pomiędzy Elaine Showalter i Terryem Eagletonem⁴ – zob. rozdział siódmy: *Lektury*).

Temat był na czasie, ale zarazem, jak wynika z zapisów, wywoływał u referentów bardzo różnorodne postawy. Od akceptacji pomysłu, intelektualnego zainteresowania niekulturowaną dziedziną, po dywagacje podające w wątpliwość samo sformułowanie problemu: że zbytuczne (Cary Nelson⁵), że jest to kwestia „oklepana” (Elizabeth Weed⁶).

Alice Jardine w eseju *Men in Feminism: Odor di Uomo Or Compagnons de Route?* (s. 55–56) wskazuje na trzy grupy mężczyzn – akademików, które różnią się postawą wobec feminizmu i feministycznych teorii. „Milcząca większość” ignoruje feministyczną praktykę – nie czyta tekstów wyprodukowanych przez krytyczki i teoretyczki; druga grupa kontaktuje się z feminizmem, „zmienia coś w swojej teorii i praktyce”, ale pozostaje na

² C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism...*, s. 196. Synteza zaprezentowana przez Calvina Thomasa oraz przedstawiona przez niego bibliografia stanowią dla mnie bezcenny drogowskaz.

³ *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. Eds. J.A. BOONE, M. CADDEN. New York–London, Routledge, 1990.

⁴ Terry Eagleton napisał *Response* na zaprezentowany przez Showalter esej *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year*, w którym był jednym z tytułowych „bohaterów” (męskich krytyków-transwestytów); zob. *Men in Feminism*. Eds. A. JARDINE, P. SMITH. New York–London, Routledge, 2003 (pierwsze wydanie – Methuen 1987). Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁵ C. NELSON: *Men, Feminism: The Materiality of Discourse*. In: *Men in Feminism...*

⁶ E. WEED: *A Man's Place*. In: *Men in Feminism...*

zewnątrz feminizmu. Stosuje zróżnicowane strategie: od „autorytatywnego” pisania na temat produkcji kobiet, przez „podstępną sympatię”, która kończy się zwykle negatywnymi ocenami książek pisanych przez kobiety, po uruchomienie starej męskiej taktyki: „dziel i rządź” (tak jak można wskazać na złe i dobre kobiety, podobnie można wskazać na dobre i złe prace feministyczne: bo są mniej albo bardziej radykalne, można podzielić badaczki na te z akademii i te spoza, uczestniczki *women's studies* i teoretyczki itd.). Trzecia grupa to są ci wszyscy mężczyźni, którzy „faktycznie próbują, faktycznie czytają i zmieniają”. Co oczywiste, uwaga Jardine skupia się na tych ostatnich, którzy intencjonalnie wyrażają wolę pozostania sojusznikami i sprzymierzeńcami feministycznej pracy.

1. Problem z formułą Diagnoza

Antologia — dzięki swojej dialogowej koncepcji — daje wgląd w złożoność odpowiedzi na pytanie o to, jaka była, jaka jest i jak jest możliwa lokalizacja mężczyzny w feminizmie. Odwołam się w tym miejscu do tytułu tomu (pomysłu Paula Smitha) — chodzi w nim o przyimek „w” — który wzbudził komentarze i sprowokował próby substytuowania owego „w” innymi przyimkami i spójnikami. Każdy wybór okazywał się nie do końca trafny i odsłaniał skalę trudności: czy należy formułować pytania o mężczyznę „w” (feminizmie)?, czy o mężczyznę „i” (feminizm)?, czy mężczyznę wypowiadającego się „na” (temat feminizmu) i „z” (feminizmem)?, czy wewnątrz, czy na zewnątrz (feminizmu)?, czy o mężczyznę, który „robi”, który „praktykuje” feminizm? Wszyscy mężczyźni uczestnicy konferencji mieli świadomość wagi decyzji. Stephen Heath zadawał pytanie: „jak mam myśleć i mówić, i pisać o feminizmie — z feminizmem [*about* — »*with*« — *feminism*]” (s. 2), aby go sobie nie przywłaszczyć? Paul Smith tak tłumaczy się z tytułu *Men in Feminism*: mężczyźni

wchodzą w feminizm, aktywnie penetrując go (czymkolwiek „on” mógłby być, albo przed tą interwencją, albo po niej) z powodu rozmaitych motywów i w rozmaitych trybach, wedle rozmaitych mód. Tej penetracji przyglądają się często z podejrzliwością: można ją rozumieć jako jeszcze jedno wtargnięcie, bardziej lub mniej nieuprawniony akt włamywania się

i wchodzenia, wchodzenia i włamywania się, za które trzeba w końcu tym mężczyznom wystawić rachunek (s. 33).

Wszystkie wątpliwości tego rodzaju były zasadne właśnie dlatego, że formuły „mężczyzna w feminizmie” albo „męski feminizm” nawet w końcówce lat 80. mogły wybrzmiewać niczym oksymoron. S. Heath, którego artykuł *Male Feminism* otwiera antologię, wykląda klarownie, na czym polega komplikacja:

Mężczyźni są przedmiotami, częścią analizy, agentami struktury, która ma być przekształcona, reprezentantami, nośnikami trybu patriarchalnego; a moje pragnienie, aby tam być podmiotem, także tam w feminizmie – aby być feministą – jest również tylko ostatnim podstępem w długiej historii *ich* kolonizowania (s. 1).

Jak zatem pogodzić ową „męską pozycję” z feminizmem, który był reakcją na ów „patriarchalny model” i wszystkie jego konsekwencje? Odpowiedź Heatha już w incipicie eseju jest jednoznaczna:

Stosunek mężczyzn do feminizmu jest stosunkiem niemożliwym (s. 1).

[...] oznacza to właśnie, że muszę uświadomić sobie mimo wszystko – i jest to wysiłek a nie banał – że jestem nie tam, gdzie one są, i że nie mogę chcieć tam być (choć tak mężczyźni robią, kolonizując, jak to czynili zawsze), i to jest właśnie ta niemożliwość mojego, mężczyzny, stosunku (s. 1).

Podjmuje jednak próbę rozważenia jakiejś formy akcesu do feminizmu, skupiając się na możliwościach zerwania z „reprodukcją” męskiej dominacji. „To, co, jak sądzę, może najwyżej zrobić dzisiaj każdy mężczyzna: uczyć się, a także próbować pisać albo działać w odpowiedzi na feminizm” (s. 9), zrezygnować z autorytetu i bezpieczeństwa, a zatem mieć do dyspozycji różne strategie dyskursywne i „subiektywność produkcji wiedzy”, nie mówić, że pisze feministyczne książki albo że staje się, że jest feministą, renegocjować swoją tożsamość, powtarzając gest, który już uczyniły kobiety. Ale ów proces renegocjacji musi być pozbawiony pewnych negatywnych skłonności: do uzurpowania sobie prawa mówienia w imieniu kobiet, w imię doświadczenia kobiet, i do pouczenia kobiet, jak powinny uprawiać refleksję feministyczną, jak to, na przykład, czyni Terry Eagleton z chwilą, gdy próbuje normatywizować feministyczną teorię, mówiąc, jaka powinna być.

Heath traktuje tak rozumiane „renegocjacje” szeroko i wieloaspektowo: jeśli obecna konstrukcja genderów absolutyzuje różnice pomiędzy płciami, to trzeba ją przemyśleć, prowadzi ona bowiem do „represjonowania homo-

seksualności” i do uczynienia z kobiecej seksualności „czarnego kontynentu” dla mężczyzny. Należy zerwać z „powrotem seksualnej tożsamości do płci, do fallicznej tożsamości mężczyzny i kobiety, płciowego zafiksowania [*the sexual fix*]” (s. 13). Wówczas będzie można mówić o proliferacji seksualności, zrezygnować z takich pojęć, jak: „»płeć«, »czyjaś płeć«, »dwie płcie«, [...] tych pojęć, które nie potrafią nam wiele powiedzieć o seksualnej tożsamości” (s. 13). Jako autor książki *The Sexual Fix*⁷ ma pełną świadomość tego, że seksualność nie jest czymś danym, nie jest jakimś faktem, jest produktem, albo raczej jest produkowana jak każdy towar w ekonomii społecznej. Nie odnosi do tego, co naturalne, ale do tego, co kulturowe.

Seksualność, jak to dziś rozumiemy, jest powiązana z językiem i przedstawieniem, z określoną historią jakiejś indywidualnej konstrukcji tożsamości, jest jakąś złożoną materią i mechaniką pożądania (s. 19).

Tak rozumianą „seksualność” Heath przekłada na relacje tekstowe. Zrywając tożsamość pomiędzy płcią a seksualnością, pomiędzy płcią a seksualną pozycją w tekście, wskazuje tym samym na niebezpośredniość ekspresji upłciowionego podmiotu („męskiego” albo „kobiecego”) na „dyskurs, pisanie, tekst” (s. 25), który ów podmiot produkuje. Owa ekspresja jest zawsze mediatyzowana przez język, przez różne „dyskursywne porządki języka” (s. 25) i, jak wcześniejszy cytat wskazywał, jest sprawą reprezentacji i pozycji w dyskursie, którą mogą przyjmować mężczyźni i kobiety. Ważne jest, aby piszący mężczyzna rozpoznawał wszystkie implikacje, które wypływają z jego pozycji jako mężczyzny w społeczeństwie, i aby nie reproduktował tej pozycji, z którą walczą kobiety, chcąc powołać do życia nową rzeczywistość.

Owa kwestia uprzywilejowanej męskiej „pozycji” w dyskursie i jej problematyzacja zyskała powszechną aprobatę zarówno wśród badaczek feministycznych, jak i wśród ich feministycznych męskich sprzymierzeńców, chociaż nie wszystkich prowadziła do tej samej konkluzji, że – pamiętamy formułę Heatha – „stosunek mężczyzn do feminizmu jest stosunkiem niemożliwym”. W kilka lat później wagę „pozycji”, z jakiej mówi mężczyzna, potwierdzał Jonathan Culler, odpowiadając jednakże (inaczej niż Heath) pozytywnie na pytanie o przyszłość mężczyzny w feminizmie, choć mnożył warunki konieczne do spełnienia. W krótkim szkicu z 1994 roku: *Five Propositions on the Future of Men in Feminism*⁸, akcentował, że mężczyzna, niezależnie od tego, czy ignoruje, czy imituje feministyczne myślenie

⁷ S. HEATH: *The Sexual Fix*. London, Macmillan, 1982.

⁸ J. CULLER: *Five Propositions on the Future of Men in Feminism*. In: *Men Writing Feminine: Literature, Theory, and the Question of Genders*. Ed. T.E. MORGAN. Albany, State University of New York Press, 1994. Dalsze cytaty z tej pozycji ze s. 187.

i pisanie, czy też wraz z nim rozwija swoją argumentację, „z konieczności zajmuje męską pozycję”, analogiczną do pozycji ugenderowanego podmiotu, jaką zajmuje „w języku i w historii”. A jeśli tak, to nawet gdyby mógł on z powodzeniem „wytworzyć” feministyczne dyskursy, to musi pamiętać o tym, że jego „pozycja wypowiedzania [*position of enunciation*] nie będzie pozycją kobiety produkującej taką samą wypowiedź”. Inaczej mówiąc, „jeśli mężczyzna twierdzi, że »uprawia feminizm« lub »feministyczną lekturę«, to zamazuje istotne napięcie między *énoncé* i *énonciation*”.

Do tej samej, wywiedzionej z gruntu francuskiego, opozycji *énoncé/énonciation* nawiązuje Elizabeth Weed w wypowiedzi zatytułowanej *A Man's Place*. Chodzi jej o komplementarne odwrócenie sytuacji omawianej przez Cullera, a więc o zarzucane feministkom próby uniwersalizacji własnej pozycji, między innymi w tekście Andrew Rossa (*Demonstrating Sexual Difference*), który negatywnie oceniał „uniwersalizującą operację” radykalnych feministek, podobnie jak i wszelkie inne posługiwanie się uniwersaliami, w rodzaju: „wszystkie kobiety”, „wszyscy mężczyźni”. Weed argumentuje:

Kiedy feministki, mówiąc z pozycji kobiet, powtarzają tę uniwersalizującą operację, bez względu na to, jak może to być wątpliwe, to nie może być nigdy, z powodu okoliczności wypowiedzania [*circumstances of enunciation*], ta sama operacja (s. 72).

Reasumując, kiedy feministki mówią z pozycji kobiety o wszystkich kobietach albo o wszystkich mężczyznach, to nie utożsamiają „wszystkich kobiet” z Ludzkością, jak to czyni męski podmiot, wskazując na „wszystkich mężczyzn”. Jardine w rozmowie ze Smithem (pomieszczonej w ostatniej partii antologii) podaje przykład, który ilustruje znaczenie okoliczności wypowiedzania (*circumstances of enunciation*), czyli genderu podmiotu: wspomina o tym, że świadomie wywołała eksplozję śmiechu wśród publiczności, gdy użyła formuły: „feminizm penetrujący instytucję” (s. 255).

„Mnie to pasuje, bo przecież ja nie mogę niczego spenetrować” – komentuje Jardine.

A zatem – dowodzi Culler – „wydawałoby mi się tendencyjne i zwłaszcza nazywanie przez mężczyznę tego, co robi, feminizmem”. Mężczyzna może przyjąć rolę „terminatora”, który uczy się od kobiet feministek czytania i pisanie, jednakże jego historyczne usytuowanie w „tradycji męskiej hegemonii”⁹ czyni tę rolę zawsze „podejrzaną”. Powinien zatem pozostawić innym ocenę swego przedsięwzięcia (podobną sugestię zgłaszał Heath).

⁹ Ibidem.

Pesymizm Heatha nie był odosobniony. Wsparli jego wątpliwości Andrew Ross, Elizabeth Weed, a także Janet Todd w rozdziale swojej *Feminist Literary History...* zatytułowanym *Men in Feminist Criticism*¹⁰. Andrew Ross, w artykule *No Question of Silence* z omawianego tomu, odwołał się do argumentacji E. Weed, przyznając, że uniwersalistyczne wypowiedzi mężczyzn i kobiet różnią się jako dwa odrębne „akty wypowiedzania” (*acts of enunciation*)¹¹ i że stosunek kobiet do feminizmu jest tak samo niemożliwy, jak stosunek mężczyzn do feminizmu¹²,

ponieważ na nasze żywoty „społecznych” mężczyzn i kobiet składają się rozmaite pozycje, skomponowane heterogenicznie. Z powodu tego układu pozycji zajmowanych przez podmiot, nie mamy gwarancji, że będziemy kiedykolwiek w swych działaniach społecznych pozbawieni sprzeczności. Nie ma nic jednoczącego, na przykład, w równoczesnej przynależności do kategorii *biologicznego mężczyzny*, *mężczyzny-w-praktyce* i *mężczyzny teoretycznego*, w jakie wpisuje się wielu mężczyzn¹³.

Janet Todd wskazuje, co prawda, na miejsca współpracy, na przykład w krytyce psychoanalizy, „która, w formule Lacanowskiej, czyni heteroseksualną męskość niemal synonimiczną z samym językiem”¹⁴, co mogłoby otworzyć nową refleksję nad męską homoseksualnością, ale

istnieje pewne niebezpieczeństwo, że studia dotyczące mężczyzn, męskości albo homofobii w literaturze będą zmierzać do wyparcia krytyki feministycznej z jej celem i wymiarem politycznym, będą powodować nie odchylenie od pytań feministycznych i pisanie kobiet, lecz proste wyjście poza nie, i będą wskazywać, że czas nagli, by zostawić staromodne marginesy studiów kobiecych i wejść w główny nurt, w ten „męski nurt” [*the mainstream, that „male stream”*], zawsze tak obficie płynący przez sam środek kultury¹⁵.

¹⁰ J. TODD: *Men in Feminist Criticism*. In: EADEM: *Feminist Literary History: A Defence*. Cambridge, Polity Press, Basil Blackwell, 1988.

¹¹ A. ROSS: *No Question of Silence*. In: *Men in Feminism...*, s. 88.

¹² „Bo jeśli – pisze Elizabeth Weed – jak powiada Stephen Heath w *Męskim feminizmie* (s. 1–32), stosunek mężczyzn do feminizmu jest stosunkiem niemożliwym, to taki sam, na inny sposób, jest stosunek kobiet do feminizmu. Są to stosunki niemożliwe, jak mówi Heath, albowiem również jako jednostkowe podmioty ludzkie przeżywamy naszą heterogeniczność, przeżywamy także nasze usytuowania [*positionings*] w polu społecznym i musimy wykonywać oba zespoły działań. Jest tak, że mężczyźni są nośnikami modelu patriarchalnego, i jest tak, że kobiety muszą godzić równocześnie esencjalizm i brak” (E. WEED: *A Man’s Place...*, s. 74).

¹³ A. ROSS: *No Question of Silence...*, s. 88.

¹⁴ J. TODD: *Men in Feminist Criticism...*, s. 133.

¹⁵ Ibidem, s. 134.

Dlatego Todd finalizuje swoją wypowiedź kilkoma konkluzjami: że „naprawdę nie może być męskiego feminizmu czy mężczyzny w feminizmie, a po prostu mężczyźni posługujący się feminizmem [*using feminism*]”¹⁶. Do rozpraw na temat „męskiej pozycji” dodaje, że wchodząc w debatę i w praktykę krytyki feministycznej, trzeba koniecznie zdawać sobie sprawę z tego, że się przyjmuje pewną pozycję polityczną, z której się mówi.

Warto w tym miejscu przywołać Calvina Thomasa¹⁷, który z perspektywy 2007 roku rozpatruje warunki, jakie umożliwiły postawienie pytania o koniunkcję: mężczyzny i feminizmu. Thomas wskazuje na „zwrot feministyczny”, któremu współtowarzyszył „zwrot lingwistyczny” wspierany przez zmiany w teorii literatury, zmiany zarówno formacji intelektualnej, jak i dyskursywnej (Hegel, Marks, Nietzsche, Freud, Barthes, Foucault, Lacan, Derrida). Jeśli feminizm miał ujawnić „reprodukcyjność” dominacji „jako znaczenia męskości” (s. 188)¹⁸, to „zwrot lingwistyczny” pozwalał mu artykułować ową dominację nie jako coś „genetycznego, chromosomalnego, naturalnego, czyli nieuniknionego, lecz raczej jako *językowe, semiotyczne, tekstowe i przedstawieniowe*” (s. 188). Konsekwencją owego „lingwistycznego zwrotu” było poszerzenie „rozumienia tekstu”, który miał teraz odsyłać do „całego świata”, a w szczególności do „tekstu społecznego”. Najbardziej konsekwentnie widać to w propozycjach Judith Butler: w jej praktyce – odnotowuje Thomas –

nie tylko gatunki literackie, ale także *ugenderowane tożsamości* mogą być poddawane analizie tekstowej, wyeksponowane raczej jako „kulturowe fikcje [...] pod presją kary” niż jako dane z natury (s. 189)¹⁹.

„Męskość” mogła być czytana i zapisywana jako „społeczny tekst” i mogła zostać też od nowa przeczytana oraz zapisana jej dotychczasowa pozycja dominacji. Teoria literatury, jako trzeci obok obu zwrotów, feministycznego i lingwistycznego, czynnik warunkujący pytanie o mężczyznę w feminizmie, umożliwiła

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

¹⁸ „Systemowa męska dominacja sama się reprodukuje przez reprodukovanie dominacji jako *istotnego znaczenia* męskości, dominującego sposobu, w jaki mężczyźni rozumieją, czytają i piszą, aktywizują się [*enact themselves*] jako mężczyźni” (ibidem).

¹⁹ Cyt. za: J. BUTLER: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion Identity*. London–New York, Routledge, 1990, s. 140; polskie tłumaczenie: J. BUTLER: *Uwiktłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. KRASUSKA. Wstęp O. TOKARCZUK. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 252.

jakiś fundamentalne (choć antyfundamentalistyczne) przemyslenie na nowo tego, co się „naprawdę dzieje” w języku, w historii, w tekstach, na „ulicach”, „na kartach książek” [*between the sheets*], czy w którymkolwiek z innych kanałów dyskursywnych, przez które reprodukuje się społecznie systemowa męska dominacja (s. 191).

Thomas uznaje Marksa i Barthes’a – oczywiście bez feministycznych intencji z ich strony – za najbardziej wpływowych myślicieli dla refleksji feministycznej wczesnych lat 80. W tym kontekście „lingwistyczny zwrot” oznaczał, że „Bóg i natura” przestały pełnić funkcję „alibi dla męskiej dominacji” (s. 192). Marks i Barthes (szczególnie jako autor *Mitologii*) stanowili – zdaniem Thomasa – istotny punkt odniesienia dla tych mężczyzn, którzy próbowali zrozumieć teoretyczne podstawy feminizmu, zrozumieć „uwarunkowane i sfabrykowane realności naszych ciał, naszych jaźni, naszych tekstów i ich wzajemną współimplikację w sfabrykowanych realiach męskiej dominacji” (s. 194). Dla Thomasa ów punkt odniesienia pełni funkcję nie tylko swoistego induktora dla wczesnych lat 80., ale, jak wynika z jego wykładu, pozwala zrozumieć także podstawy refleksji, którą w późnych latach 80. prezentuje Judith Butler. Thomas cytuje takie jej słowa z 1987 roku:

Nie jest dla mnie oczywiste, że rzeczywistość jest czymś ustanowionym raz na zawsze i dla wszystkich, i zapewne dobrze robimy, zachęcając do spekulacji na temat dynamicznej relacji między fantazją a urzeczywistnieniem nowych realności społecznych (s. 194)²⁰.

Ten sposób ujmowania przez Thomasa dziejów myślenia na temat genderu oddaje moje osobiste przekonanie o bardziej lub mniej wyraźnej czy zaciemnionej drodze refleksji, która nie wpada w przepaść, ale idzie dalej, przemieszczając to, co było dotychczas marginesem, ku centrum. Krótko mówiąc, coś nowego zaczyna się wraz z Eve Sedgwick i Judith Butler, których prace, wychodząc z feminizmu, fundują *queer studies*, ale nie oznacza to, że wszystko zaczyna się u nich od nowa. Raczej współwystępuje ze zmianą akcentów, dodaje się i tym samym nabiera nowego kształtu.

²⁰ J. BUTLER: *Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault*. In: *The Judith Butler Reader*. Ed. S. SALIH. Malden, Massachusetts, Blackwell, 2004 (pierwodruk: 1987). I na odwrót, francuskie idee na temat kobiecości budzą nieufność Butler jako zbyt biologizyczne: „W takich przypadkach *gender* nie jest już konstytuowany, lecz traktuje się go jako istotny aspekt życia cielesnego, i bardzo się zbliżamy do zrównania biologii z przeznaczeniem, do takiego pomieszania faktu z wartością, nad odrzuceniem którego ubiegło całe życie Beauvoir” (ibidem, s. 57).

2. Odpowiedź i projekt

Alice Jardine, znakomicie – jako autorka *Gynesis* – obznajomiona ze skutkami owych „zwrotów”, których założenia odnotowywał w skrócie Thomas, włączyła się do polemiki poprzedzającej jej wystąpienie, jaką toczyli Stephen Heath i Paul Smith. W tym sporze, jak zaznacza, nie chodziło jej o osoby, ale o

formacje dyskursywne produkujące bardzo różne *efekty* feministyczne [...], których nie będziemy *interpretować* (co *naprawdę* znaczą), ale w które, raczej, musimy wpisać funkcje pełnione ze względu na władzę, instytucje oraz dyscypliny – jak dotąd należące do MĘŻCZYZNY (s. 55)²¹.

Jardine odpowiada na wybrane przez siebie wątki z głosów obu autorów, przyjmując strategię przekładu tego, co miało charakter indywidualny (okolicznościowy), na procesy historyczne. To, co głównie Smith, choć nie tylko on, artykułował w kategoriach osobistego poczucia „obcości”, wykluczenia, braku zaufania feministycznych badaczek do jego intencji współpracy („jakiegoś poczucia niepodzielności dyskursu feministycznego, podobnego do swego rodzaju nacjonalizmu” – s. 37), interpretuje Jardine w ramach ogólnego mechanizmu, który – wedle niej – zarządza każdą walką, toczącą się o „terytoria dyskursywne i polityczne” (s. 57). Pytanie: „czy kobiety mogą ufać mężczyznom?” jest podobne w swojej strukturze i wpisuje się w ten sam mechanizm, co kwestie:

[...] czy Czarni mogą ufać Białym? Czy kobiety Trzeciego Świata mogą ufać zachodnim mieszczańskim feministkom? (s. 57).

Ostrożność w odpowiedziach na podobne pytania domaga się uwzględniania: rasy, klasy i genderu. Jardine próbowała nakreślić również, z własnej perspektywy, negatywne aspekty męskich „interwencji” w feministyczne badania: przede wszystkim ich skłonność do „redukowania” złożoności i różnorodności feministycznej refleksji i samego ruchu, a także do przyjmowania postawy autorytatywnej w kwestii organizacji, instytucjonalizacji i teoretycznego ustawienia feministycznych programów. Nie chodziło jej jednak o takie „potyczki”. Poza pragmatycznym projektem, który miał odpowiadać na pytania i Heatha, i Smitha: jak mężczyźni mogą być użyteczni dla feminizmu?, Jardine nakreśliła sporne problemy, które, co warto zaznaczyć, zyskały niezwykłą aktualność już po kilku latach.

²¹ *Men in Feminism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

W wypowiedzi Paula Smitha podkreśla Jardine postawę defensywną wobec rozpoznania feministycznych. On sam przyznaje, że „jedną z wyjściowych kwestii dla feminizmu męskiego jest częsta jego tendencja do myślenia o rewindykacji swoistości kobiecych ciał czy swoistości kobiet, albo jako błędzie w teorii [*theoretical error*], albo, w najlepszym razie, jako geście prowizorycznym i strategicznym” (s. 37)²². Jest to tendencja zmierzająca do wykluczenia kwestii ciała.

Jednym z jej skutków stawało się zwolnienie męskich feministów z odpowiedzialności mówienia ich własnymi ciałami [*speaking their own bodies*]. Ta odpowiedzialność musi być oczywiście nałożona.

A jej przywrócenie może zaistnieć albo w obrębie, albo z pomocą, jak się wyraża Smith, „aparatu feministycznej teorii”. Pierwszym pytaniem jest jednak pytanie o to, jakich znaków męskiego ciała należy szukać („*what are the signs that are being looked for*”): „Co faktycznie wytwarza męski zapis własnych wyobrażeń?”. Smith sądzi, że gdyby mężczyzna podjął sugestie feministycznej krytyki, to wówczas powtórzyłby tylko te operacje, które zostały już przez nią wykonane, czyli po prostu zreprodukuje fallocentryczną i z pewnością także pornograficzną wyobraźnię („czyż nasze wyobrażenia, pyta retorycznie Smith, są czym innym, jak tylko jakąś pornograficzną obroną przed ciałem matki?”). Również Stephen Heath wątpi w to, żeby mężczyźni mogli zapisać prawdę o swoich ciałach, co Alice Jardine uznaje za jego porażkę.

Odsuwając na bok wątpliwości jednego i drugiego, Jardine eliminuje zarazem ich domniemania: że feministki oczekują od „mężczyzny w feminizmie” męskiej mimikry kobiecego dyskursu, że są zainteresowane męskim współczuciem albo poczuciem winy, albo że spodziewają się „admiraacji”, zrekonstruowanej przez Luce Irigaray jako etyka różnicy seksualnej na podstawie *Namiętności duszy* Kartezjusza (taki pomysł zaprezentował Heath – s. 29–30).

Tym, czego chcemy, powiedziałabym nawet, tym, czego potrzebujemy, jest wasza *praca*. Potrzebujemy, żebyście się zabrali za poważną pracę (s. 60).

I sugeruje swój projekt, w którym apeluje o to, aby mężczyźni analizowali nie seksualność kobiecą, ale seksualność męską i aby powiązali ją z kwestiami takimi, jak: konstrukcja męskiego podmiotu, narcyzm, voyeurizm, fetyszyzm, pornografia, homoseksualność, szaleństwo, przyjemność i pożądanie („ale proszę, nie to pisane anonimowym, uniwersalnym, du-

²² Stąd dalsze cytaty.

żym P" – s. 61), aby przeanalizowali swój związek ze śmiercią, bronią, wojną, ale także z techniką i sportem. Jardine nie zgadza się ze swymi dyskutantami, że „przepracowanie [*to work through*] waszej męskiej seksualności mogłoby tylko odtworzyć wyobrażnię fallocentryczną” (s. 60). Mężczyźni wciąż mają do powiedzenia wszystko o swojej seksualności, powtarza Jardine za Hélène Cixous, bo, wedle przywołanej przez nią sentencji Irigaray, metafizyka nie dotknęła nigdy tego, co w mężczyźnie cielesne (s. 60–61).

Pozytywna odpowiedź mężczyzn na takie wyzwanie byłaby – według Jardine – spełnieniem jednego z ważnych warunków ich produktywnego związku z feminizmem.

Zanim przytoczę takie pozytywne głosy „mężczyzn w feminizmie”, warto wspomnieć o dwóch książkach – Johna Stoltenberga: *Refusing to Be a Man* (1989) i bestsellerze Roberta Bly: *Iron John* (1990), które świadczą o odmowie wzięcia udziału w refleksji otwartej na „ucieleśnienie” mężczyzny przez „zwrot lingwistyczny” i „zwrot feministyczny”, a celebrują tradycyjną „męską” podmiotowość (Bly) albo w reakcji na „kryzys męskości” odrzucają bycie mężczyzną (Stoltenberg). *Żelazny Jan* Roberta Bly nie tylko nie ucieleśnia mężczyzny, ale wręcz na odwrót, próbuje mu przywrócić, odwołując się do mitów i poezji, mocny rdzeń psychiki, obudzić uśpione „w podświadomości archetypy, aby odzyskał on »psychiczno-duchową jedność«”²³. Ruch „mitopoetyków” – Bly należał do jego inicjatorów – promuje męskość na przekór nowym projektom tożsamości uhistorycznionej, zdenaturalizowanej, stanowiącej konstrukt w głównej mierze genderowy, na przekór poszukiwaniom nowych form podmiotowości. Męskość w rozumieniu „mitopoetyków” – przeciwnie – jest naturalizowana (bo wrodzona), niezmienna (ponadkulturowa i ponadhistoryczna) i, co ważniejsze, separowana od kobiecości. Albowiem kobiecość, czy kobieta, stanowi poważne zagrożenie dla stabilizacji osobowości „żelaznego Jana”. „Mitopoetyczny ruch” nie chce sprzymierzać się z feminizmem. Wydaje się, że ideę „wiecznej kobiecości” zastępuje jakąś ideą wiecznej, pożądanej „męskości”.

²³ Zob. E. HYŻY: *Feminizm a ruchy męskie. Studium z feminizmu włączającego*. W: *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?* Red. J. ZAKRZEWSKA. Poznań, Konsola, 2006, s. 54.

3. „Zwrot analny” („rectal turn”)

Następne lata przyniosły studia dotyczące męskiej seksualności, męskich ciał i męskiej podmiotowości.

etyczny impuls – notuje Calvin Thomas – inicjujący wiele z tych studiów, zakładał taką oto ideę, że skoro idealistyczna metafizyka zawsze represjonowała męskie bycie w ciele i negowała męską bezbronność (wobec, dajmy na to, śmierci), przemieszczając „sprawy” związane z „ciałem” na „to, co kobiece [*the feminine*]” (co zostało analitycznie wypunktowane po raz pierwszy przez Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*), to uchwycenie przez mężczyzn w dyskursie [*a discursive embrace*] wypartego męskiego ucieleśnienia [*embodiment*] mogłoby pomóc unieważnić to tanatyczne przemieszczenie²⁴.

Okolo 1990 roku nastąpił przełom, który zapoczątkowali Alice Jardine i Leo Bersani, nazwany przez Calvina Thomasa „zwrotem analnym” („rectal turn”)²⁵, polegający na przemieszczeniu uwagi krytycznego dyskursu z przedniej części męskiego ciała (penis, jądra, erekcja, ejakulacja) na męski anus. Esej Bersaniego *Is the Rectum a Grave?*, którego kontekstem była, oczywiście, dyskusja wokół AIDS (sam tytuł nawiązuje do formuły Simona Watneya, znanego publicysty piszącego o homofobii), stanowił znaczącą próbę przeformułowania symboliki męskiego ciała.

Jeśli jednak – pisze w konkluzji Bersani – odbył się grobem, w którym pogrzebano męski ideał dumnej podmiotowości (ideał, w którym mają swój – odmienny – udział mężczyźni oraz kobiety), wówczas powinno się go celebrować ze względu na jego ogromny śmiertelny potencjał. AIDS udosłowniło ten potencjał jako pewność śmierci biologicznej i z tego powodu wzmocniło heteroseksualne skojarzenie seksu analnego z samozniszczeniem, pierwotnie i głównie utożsamianego z fantazmatyczną tajemnicą jakiejś niedającej się nasycić ani powstrzymać seksualności kobiecej²⁶.

Thomas lokuje Bersaniego w ścisłym związku z wizjami „filozofa ekskrementów” Georges’a Bataille’a (seksualność jako „naznaczona utratą część

²⁴ C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism...*, s. 200–201.

²⁵ Ibidem, s. 201.

²⁶ L. BERSANI: *Is the Rectum a Grave?* In: *October. The Second Decade, 1986–1996*. Eds. R.E. KRAUSS et al. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1997, s. 328.

jaźni”²⁷), z koncepcją abjekcji Julii Kristevej i z teorią *queer*. Zarówno feministyczni heteroseksualni (*straight*) badacze i badaczki, jak i teoretycy powstającego ruchu *queer*, wzięli udział w przedsięwzięciu, które, wedle słów Thomasa, miało

poniżyć dumną podmiotowość falliczną, queerować heteroseksualną [*straight*] męskość i przekierować heteroseksualne męskie ciało na radykalną drogę analizmu albo przynajmniej adaptować je do niej²⁸.

Antologia *Engendering Men: The Questions of Male Feminist Criticism* (1990) pod redakcją J.A. Boone’a i M. Caddena stawia, zgodnie z rodzącą się teorią *queer* (wyprzedzając moment wykrystalizowania się tej nazwy w letnim numerze „Differences” z 1991 roku), pytanie o heteronormatywne założenia obowiązujących w kulturze dyskursów. Joseph Allen Boone krytycznie ocenia zbiór *Men in Feminism*, szczególnie atakując redaktorów, Alice Jardine i Paula Smitha, za heteroseksizm i za zmarginalizowanie gejowskich krytyków i gejowskich mężczyzn.

I rzeczywiście, w *Men in Feminism* znalazł się tylko jeden artykuł Craiga Owensa, który wprowadza w problematykę anonsowaną przez znamienny tytuł: *Outlaws: Gay Men in Feminism*. Także Janet Todd zwróciła uwagę na tę skromną („samotną”) reprezentację homoseksualnych mężczyzn w zbiorze, podkreślając, że przyznane im miejsce dokładnie, na zasadzie analogii, odbija miejsca przyznawane tradycyjnie teoretyczkom feministycznym w antologiach (męskich) teorii akademickich. Tymczasem Owens (a za nim Boone) uznaje, że to właśnie homoseksualni mężczyźni powinni zyskać miano największych sojuszników krytyczek feministycznych, zarówno w ruchu, jak i w akademii. (Oczywiście, reprezentuje głos tylko jednej z frakcji, tej nastawionej nie na konflikt, ale na przymierze z feminizmem). Dlaczego? Albowiem, jak argumentuje Owens, ten sam „aparat prawny”, który utożsamia męską homoseksualność z „wykroczeniem i chorobą”, także (symbolicznie i literalnie) „kastruje” kobiety i kobiece pożądanie (s. 219)²⁹. Owens wyraźnie zaznacza, że nie proponuje aliansu tylko po to, by budować wspólnotę zmarginalizowanych (gejów i kobiet), ale by głównie skupić się na analizach „konstrukcji (homo)seksualnej tożsamości” i próbować, uchylając przeszkody, wypracowywać „Genet-yczny związek” – jak go nazywa, igrając słowem – „pomiędzy polityką feministyczną i gejowską” (s. 219). Jedyną osiągnięciem owego celu jest możliwe pod warunkiem rozpatrzenia społeczno-kulturowego spektrum rozlicznych mitologii,

²⁷ Ibidem.

²⁸ C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism...*, s. 201.

²⁹ *Men in Feminism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

które utrudniają nawiązanie dialogu. Jedną z nich jest – wedle Owensa – „mit homoseksualnej gynofobii”, który zaciemnia „głęboki związek pomiędzy mizoginią i homofobią w naszej kulturze” (s. 219), mit wykreowany między innymi przez teksty Freuda. Owens, mając świadomość komplikacji owych relacji, odwołuje się do zastrzeżenia Eve Kosofsky Sedgwick:

Jakkolwiek głębokie i intuicyjnie wyczuwane są często w naszym społeczeństwie więzi pomiędzy feminizmem i antyhomofobią, te dwie rzeczy nie są tym samym. Jako że przymierze między nimi nie jest automatyczne czy ponadhistoryczne, byłoby bardziej owocne, gdyby było analityczne i bez przesadzania z góry (s. 220)³⁰.

Sam Owens znajduje wśród feministycznych badaczek „negatywne tendencje”, które mogłyby stanowić przykłady przejętego dziedzictwa homofobicznego myślenia Freuda i Lévi-Straussa. Dzieje się tak, gdy gejowscy feminiści są postrzegani jako sfeminizowani mężczyźni, co stanowi odbitkę widzenia feministki jako kobiety zmaskulinizowanej i ilustruje „jakiś wyraźnie homofobiczny mechanizm społecznej kontroli” (s. 221), albo gdy przedstawia się karykaturalnie męskich krytyków feministycznych jako „transwestytów” (jak Showalter w eseju *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and Woman of the Year*), uaktywniając „termin, który w homoseksualnej subkulturze jest akurat postrzegany jako część dyskursu klinicznego na temat homoseksualności, a zatem jako wrogi” (s. 221). Albowiem homofobia wymierza swe ostrze nie tylko w homoseksualnych mężczyzn, ale także w tych, u których genderowa, normatywna „męskość” jest postrzegana jako naruszona. Owens, komentując esej Showalter, wpisuje jej użycie pojęć „transwestytyzm” i „homoseksualność” w pewien krąg amerykańskiej psychiatrii i psychoanalizy. Bezkrytyczne przejęcie przez badaczkę ich „słownika” powoduje, że powtarza ona i utwierdza ich homofobiczne założenia. Owens ma głównie na uwadze przekonania głoszone przez Stollera (obficie przez Showalter cytowanego), który pojmuje homoseksualność jako „zaburzenie genderowe” (*gender disorder*), a chłopców, u których występują symptomy homoseksualności, radzi poddawać leczeniu.

Prześledziwszy różne koncepcje antropologów, dotyczące miejsca i funkcji homoseksualności w dawnych społecznościach, znajduje Owens wsparcie dla swej tezy, że opresja homoseksualności jest produktem tego samego systemu, który narzuca opresję kobietom, dzięki czemu zyskuje uzasadnienie dla przekonania (sugerowanego przez niektórych antropologów), że „społeczeństwa, które instytucjonalizują homoseksualność, są bar-

³⁰ E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985, s. 20.

dziej egalitarne, mniej hierarchiczne niż społeczeństwa, które tego nie czynią, i że w tych ostatnich bardziej podkreśla się męską dominację nad kobietami” (s. 228).

Być może – konkluduje Owens – alternatywą dla legendy o wyjętym spod prawa homoseksualiście [*the homosexual outlaw*] stanie się, na odwrót, rola homoseksualnego ojczyma [*the homosexual in-law*] (s. 228).

Odwołując się do *Historii seksualności* Michela Foucault oraz *Between Men...* Eve Kosofsky Sedgwick, próbuje Owens wyjaśnić związek pomiędzy homofobią a homoseksualnością. Ów związek stał się problematyczny, albowiem teoria Freudowska zatarła różnicę pomiędzy jednym i drugim pojęciem. W skrócie rzecz ujmując: represja homoseksualnego pożądania – tak jak Owens objaśnia Freuda – miałyby, z jednej strony, transformować się w wysublimowane manifestacje uczuć przyjaźni i miłości do ludzkości, z drugiej zaś, w homofobię. Homofobia – brzmi teza Eve Kosofsky Sedgwick, potwierdzona przez Owensa – nie może być interpretowana jako efekt represjonowanej homoseksualności. Owens, godząc Sedgwick i Foucaulta, notuje:

Homoseksualizm bowiem nie wyłonił się jako problem dlatego, że zniknęła już przyjaźń [między mężczyznami], raczej, jak zauważył sam Foucault, intensywna męska przyjaźń była postrzegana jako wroga gładkiemu funkcjonowaniu nowoczesnych instytucji – armii, biurokracji, administracji, uniwersytetów, szkół – które z tego powodu próbowały „pomniejszać albo minimalizować te uczuciowe relacje”. I pierwszą bronią w tej „postępowej” kampanii przeciwko męskiej przyjaźni była homofobia – imputowanie motywu homoseksualnego każdej męskiej relacji; stąd szeroko rozpowszechniona tendencja do postrzegania takich instytucji, jak wojsko, więzienie i szkoła dla chłopców, raczej jako siedlisk szalejącej aktywności homoseksualnej niż jako maszyn reprodukujących nie homoseksualistów, lecz homofobów (s. 230).

Podobne manifestacje męskości, zauważa Sedgwick, „mogą wyglądać, przy zaledwie nieznacznej zmianie optyki, na całkiem zaskakująco »homoseksualne«” (s. 230)³¹.

Bo dla mężczyzny bycie męskim mężczyzną [*a man's man*] jest oddzielone jedynie niewidzialną, starannie zamazywaną, zawsze już przekroczoną linią od bycia „zainteresowanym mężczyznami” (s. 231)³².

³¹ Ibidem, s. 89.

³² Ibidem.

W tym kontekście mówi Sedgwick o podwójnym związaniu (*double bind*). Ta jej obserwacja wiedzie Owensa do sformułowania zadania, jakiego mogłoby się podjąć feministyczne pisanie, zadania dotyczącego poszukiwania, między innymi, odpowiedzi na pytanie o to, „komu wolno swobodnie definiować powstałe podwójne związanie, manipulować nim i czerpać z niego korzyści” (s. 231)³³. Jeśli męska homofobia dotyczy zarówno homoseksualnych, jak i niehomoseksualnych mężczyzn i dotyka także kobiet (za pośrednictwem rejestrowanego przez Sedgwick „homospołecznego pożądania”), to obawy przed homoseksualnością powinny stać się nie wyizolowanym, ale „centralnym przedmiotem zainteresowania każdej lewicowej koalicji w dniu dzisiejszym” (s. 231).

O ile *Men in Feminism*, zachowując parytet płci w doborze autorów, istotnie ograniczył udział krytyków homoseksualnych do cytowanego Craiga Owensa, to Joseph Allen Boone jako współautor *Engendering Men...*, który to ograniczenie zarzucał antologii Jardine i Smitha, sam odpowiada za „wycięcie” kobiet.

Engendering Men... — pisze Calvin Thomas — w żaden sposób nie unikało feminizmu, ale faktycznie, w pewnym sensie wycięło kobiety ze swego obrazu (s. 202)³⁴.

W spisie autorów figurują bowiem sami mężczyźni, „ilustracja na okładce ukazuje jedynie dwie nagie męskie postaci”, podczas gdy na okładce *Men in Feminism* widniały „dwie postaci androgyniczne” (s. 202).

Zarówno Craig Owens, jak i Calvin Thomas (komentujący po upływie dekady obie antologie) próbują, każdy na swój sposób, odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób mężczyźni mogą wykonywać użyteczną feministyczną pracę? Pragmatyczny, polityczny projekt Owensa spotyka się, na innym poziomie, z koncepcją „zwrotu analnego” Calvina Thomasa. Thomas postrzega w nim nie „marzenie”, ale „produktywną strategię” dla mężczyzn chcących współpracować z feminizmem. Między innymi dlatego, że ów, nawiązujący do ciała i seksualności, dyskurs otwiera

jakiś od nowa wcielony [*re-enfleshed*] wysiłek myślenia przez heterogeniczność podmiotu, myślenia bez nakładania opresywnego brzemienia abjekcji — „w trybie tym Inni stają się głównym” [...] — na to, co kobiece (s. 203)³⁵.

³³ Ibidem, s. 89–90.

³⁴ C. THOMAS: *Men and Feminist Criticism...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

³⁵ Cyt. za: J. BUTLER: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion Identity...*, s. 134 (polski przekład — s. 242).

Dotychczas męski podmiot konstruowało się, karząc odrzuceniem to wszystko, co stanowiło „sfeminizowanego” innego. Ten „projekcyjny tryb” musi ulec demontażowi od wewnątrz.

Próba, by stać się podmiotem nie „uniwersalnym”, ale jakimś nie-odwołującym się etycznie do abiekcji [*an ethically non-abjecting*], „nie polega na odstąpieniu od męskości [*to be male*], lecz na umniejszeniu tkwiącego w tej roli czynnika opresji i nieposzanowania” [...]. Czy taki, nawet jeśli oznacza to rzekomo pobbajający sobie (albo ewentualnie samoudręczający) narcystyczny masochizm mężczyzn, nawet jeśli zdaje się to oznaczać czyste pomiatanie (sobą) przez mężczyzn, może zarazem oznaczać podjętą przez mężczyzn próbę umniejszenia jakiegoś mizoginistycznego zanieczyszczenia [*mess*] świata, która musi mieć znaczenie (s. 203)³⁶.

Jakie perspektywy rysują się po owych trzech „zwrotach”: feministycznym, lingwistycznym i analnym, perspektywy zarówno dla feministycznej krytyki literackiej, jak i dla feminizmu politycznego?

Thomas stawia pytania i uchyla się przed jednoznaczną odpowiedzią. Co prawda, tradycją męskiego pisania zajęły się studia nad męskością (*masculinity studies*) i teoria *queer*, ale czy owe badania zaliczać do feminizmu i czy wpływają one jakoś na krytykę feministyczną – te kwestie pozostają otwarte. Trudno – mówi Calvin Thomas – z perspektywy roku 2007 potwierdzić zdanie Cullera z roku 1988, że mężczyzna, nazywając to, co robi, „feminizmem”, postępuje „tendencyjnie i przywłaszczająco”, ale lepiej by mężczyzna powstrzymał się od deklarowania własnej krytyki jako „feministycznej”, pozostawiając tę kwestię innym do nazwania.

Taki mężczyzna, zawsze na łasce języka, który jest z natury fikcyjny, może tylko mieć nadzieję, że jego wytwory będą musiały jakoś osiągnąć rzeczywistą różnicę. Na razie, prawda jest taka, że może on tylko obiecać, że będzie wciąż opierał się na feminizmie i dla niego kłamał [*he will continue to lie – with and for feminism*] (s. 203).

³⁶ Cyt. za: J. CULLER: *Five Propositions on the Future of Men in Feminism...*, s. 188.

Rozdział dwunasty

Co dalej?

1. Post... post-teoria... post-feminizm?

W literackiej krytyce feministycznej od początku procesu jej konstituowania się działały dwie – najbardziej wyraźne w latach 80. XX wieku – tendencje: jedną można opisać jako ruch odśrodkowy, drugą jako dośrodkowy. Zwolenniczki ruchu odśrodkowego nie tylko unikały definiowania, ale także wszelkiego rodzaju dookreślania tego, czym krytyka feministyczna powinna być. Promotorki ruchu dośrodkowego, przeciwnie, próbowały określić granice feministycznej refleksji, precyzować instrumentarium i badawcze obiekty. Krytyczki kręgu anglo-amerykańskiego sięgały po formuły krytyki feministycznej: włączającej i wykluczającej. I jedna, i druga postawa była – jak pamiętamy – kontestowana. Reprezentantki *écriture féminine* – akademiczki bardziej niż aktywistki ruchu feministycznego, z wyjątkiem Luce Irigaray, której fotki z „manif” feministycznych często były wstawiane do jej książek – pozostały wierne hasłu z lat 70., by nie definiować kobiecego pisania. Nie oznaczało to przecież, że nie próbowały opisać tego nowego, alternatywnego wobec fallogocentryzmu, praktykowania zapisu pożądania, ciała, tego, co macierzyńskie. Rozpoznawały jego znamiona i w jakimś sensie je projektowały. Jednakże już w pierwszych manifestach pojawiały się wątpliwości. A Julia Kristeva dość szybko wycofała się z używania przymiotnika *féminine*, pozostawiając samo *écriture*. *Écriture* wystarczało bowiem, aby zapisać to, co „kobiece”, zawsze, jak pamiętamy, stanowiące efekt negocjacji z tym, co „męskie”. Hélène Cixous powiedziała w wywiadzie drukowanym przez

„Zadrę”¹ w 2004 roku, że dawno już nie odczytywała *Śmiechu Meduzy*. Po latach uznała ów tekst za „poniekąd wymuszony sytuacją, taktyczny i polityczny” (s. 56). Dzisiaj zwraca uwagę na pewne jego aspekty, które jego rozliczne lektury niewątpliwie pomijały, „na etyczny i polityczny wymiar pisania” (s. 56). Ale także dzisiaj mówi wyraźnie, że nie interesuje już jej pojęcie „kobiety”: „dla mnie – deklaruje – najważniejszy jest człowiek” (s. 56). Owa deklaracja oznacza tylko tyle, że nie „uprzywilejowuje »kobiety«”. I jeśli nadal kobieta zajmuje jakieś ważne miejsce w jej twórczości, to dlatego, że wobec niej i kobiet, jako historycznie zmarginalizowanych i ustawionych w pozycji mniejszości (choć w rzeczywistości stanowią większość), pisarka spełnia „obowiązek moralny” (s. 56). Słyszysz się w jej „głosie” zmęczenie, ona sama zresztą odwołuje się do tego słowa: „jestem zmęczona, żałuję, że byłam zobligowana do używania dyskursu etyczno-politycznego”. To był „krok wstecz”.

Bo każda sytuacja – objaśnia – w której nadaje się jakieś przywileje „kobiecie” czy „temu, co kobiece”, jest krokiem wstecz. To jest czysto taktyczne i polityczne, niemniej z literackiego punktu widzenia – to nie jest prawdziwe (s. 56).

A co z projektem *écriture féminine*?

Cixous odpowiada jasno: „czegoś takiego, jak »pisanie kobiece«, w ogóle nie ma” (s. 58).

Można tropić jedynie trudne do uchwycenia „ślady kobiecości” (s. 58). Czy zatem Cixous dokonała zasadniczego zwrotu? Nie sądzę. Cixous, zajęta obecnie czytaniem Prousta, próbuje raczej wyraźniej niż niegdyś wyartykułować dylemat (dylemat, o którym także wielokrotnie wspominał Derrida): jak mówić z pozycji, z jakiej konsekwentnie odrzuca się kategorie tożsamości (politycznej, etycznej, płciowej itd., również feministycznej), a zarazem trzeba się do nich odwołać, gdyż występuje się w imieniu grup tożsamościowych (Cixous w swoich sztukach teatralnych o Kambodży czy Indiach), gdy – krótko mówiąc – podejmuje się aktywność polityczną. Jeśli jednak jej głównym miejscem politycznego zaangażowania jest Théâtre du Soleil, to ów przymiotnik: „polityczne” nie oznacza jakiegokolwiek partyjności ani także tego wszystkiego, co medialnie kojarzy się z faktami natury politycznej. Cixous wyraźnie samookreśla charakter politycznego zaangażowania: „[...] transformowałam to zaangażowanie przez poddanie go całemu systemowi przemieszczeń i metafor na planie poetyckim; zawartość pozostawała jednak oczywiście zawsze polityczna” (s. 59). Zapewne będzie książka na temat Prousta. Jej zapowiedź brzmi intrygująco:

¹ Bez utopii. Rozmowa Ewy Majewskiej z Hélène Cixous. „Zadra” 2004, nr 1(18). Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Proust zmusza nas do zadania sobie tylu pytań, które nie mają odpowiedzi i pozostają w związku z różnicą seksualną, wskazując jej zagadkowy status – na przykład kiedy narrator mówi nam, że kocha Albertynę, tak naprawdę nie kocha kobiety, tylko kościół albo morze, sam nas o tym informuje, ale to się rozmywa, i on sam czasem wydaje się nam małym chłopcem, a czasem mężczyzną kuszonym przez obrazy kobiet. To wszystko jest wielkim bogactwem i właśnie ono mnie interesuje (s. 58).

Zdanie Cixous mówiące, że „czegoś takiego, jak »pisanie kobiecie«, w ogóle nie ma”, zabrzmiało mocno, bo kwestionowało jednak własny obiekt, własny projekt, kwestionowało w jakimś sensie wywoławcze, rozpoznawcze hasło francuskiego paradygmatu feministycznego.

Niemniej kategorycznie wypowiedziała się Toril Moi wówczas, gdy stwierdziła, że feministyczny paradygmat post-strukturalny, który stanowił przynajmniej od lat 80. podstawę niektórych wersji krytyki feministycznej, jest już wyczerpany. Czy należy czytać tę diagnozę jako manifestację konwersji jej autorki? Tym bardziej, jeśli ona sama od 1985 roku, czyli od wydania *Sexual/Textual Politics...*, była z tym paradygmatem identyfikowana, a jej książka stała się ważnym przewodnikiem po feministycznej interpretacji (Showalter czy Gilbert i Gubar odnotowały jej sukces na uniwersytetach amerykańskich).

W 2003 roku Toril Moi udzieliła wywiadu do antologii pod znamienym tytułem: *life. after. theory*², w której znalazły się też wypowiedzi Jacques’a Derridy, Franka Kermode’a i Christofera Norrisa. W trzy lata później uczestniczyła w zaprogramowanej przez redakcję „PMLA” dyskusji dotyczącej przyszłości literackiej krytyki feministycznej i feminizmu³. Obie jej wypowiedzi włączają się w debatę. Diagnozują sytuację i wskazują na możliwości wyjścia z impasu. Prowadzący z nią rozmowę Michael Payne (także współredaktor antologii dialogów) skłonny jest akcentować w jej badaniach momenty zwrotne. Tymczasem Toril Moi przywiązana jest do myślenia o swym dorobku w kategoriach ciągłości. A chodzi o jej dwie książki: *Feminist Theory and Simone de Beauvoir* (1990) i *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman* (1994)⁴, które, dla pewnych czytelników i w jakimś sensie dla samego Payne’a, miałyby świadczyć nie tylko o zasadniczej zmianie metody, ale i o substytucji kobiecych bohatererek. Droga od

² *feminist theory after theory: Toril Moi*. [Rozmowa Michaela Payne’a z Toril Moi]. In: *life. after. theory*. Eds. M. PAYNE, J. SCHAD. London–New York, Continuum, 2003, s. 133–167. Dalej ten tekst Toril Moi cytuję z podaniem w nawiasie początku tytułu i numeru strony.

³ W dziale: *theories and methodologies* w „PMLA” 2006, Vol. 121, no. 5 (October), s. 1678–1741, znajdujemy zbiór tekstów *Feminist Criticism Today*. Tu tekst T. Moi: „I Am Not a Feminist, But...”: *How Feminism Became the F-Word*. Cytaty z „PMLA” oznaczone są numerem strony w nawiasie.

⁴ Obie książki opublikowało wydawnictwo Blackwell, Oxford & Cambridge, Mass.

Kristevej w 1985 roku do Beauvoir pięć lat później, od „teorii” (z uwzględnieniem Derridy, Lacana i Foucaulta) do Bourdieu i filozofii „języka potocznego” (Wittgenstein, Austin, Cavell), zapisuje faktyczny przebieg myślenia T. Moi, zachowującego podstawową łączność z post-strukturalizmem. Pozostaje wierna psychoanalitycznej koncepcji podmiotu jako zdecentrowanej, ucieleśnionej, libidalnej ludzkiej istoty, wierna postawie antyesencjalistycznej.

Ten sposób myślenia postrzega też u Beauvoir, z którą, jak przekonuje, nie rozstawiała się nigdy. „Mówiący podmiot” Kristevej pozostający w bezustannym związku wymiany z „ciałem”, „historią”, „strukturą społeczną”, „polityką” etc., to także podmiot Freuda, Merleau-Ponty’ego i Beauvoir. Pomysłany w szerokim rejestrze relacji i wymian, ów podmiot zostaje skojarzony przez Moi z koncepcją francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu. Zanim T. Moi wysnuje wspólne nitki łączące ją z „podmiotem *praxis*” Beauvoir i Bourdieu, ponownie rozpatrzy esej Kristevej *Women’s Time*, który stanowił istotne ogniwo jej myślenia w *Sexual/Textual Politics...* (zob. rozdział siódmy: *Lektury*). Otóż zapisane przez Kristewą etapy feminizmu (równość, różnica, poza-różnica) były rozważane przez generację Moi, która dekonstruowała wówczas – jak sama referuje – opozycję pomiędzy równością a różnicą.

Problem, jak sobie teraz uświadamiam, polega na tym, że analiza opiera się na tej opozycji (*feminist*, s. 148–149).

Problem analityczny polegał na tym, aby „wydostać się poza te pojęcia” (*feminist*, s. 149). Impas zaś wyrażała konkluzja, „że wszystko, co możemy uzyskać, to paradoksalny stosunek do celów feminizmu” (*feminist*, s. 149)⁵. Reasumując, błędem było zakładać fundamentalną opozycję równości w stosunku do różnicy. Albowiem „opozycją przeciw równości nie jest różnica, ale nierówność”.

Mówienie o kobietach, które chcą być takie jak mężczyźni, nie ma tu nic do rzeczy, ponieważ rozmawiamy nie o tym, jakie są ludzkie istoty, ale o prawach społecznych i politycznych. [...] Ta opozycja nie działa. Musimy ponownie sformułować całą rzecz. Musimy spojrzeć na tę opozycję; musimy ją zmienić i musimy inaczej podejść do opisywania feminizmu (*feminist*, s. 149).

⁵ Moi odwołuje się do książki Joan Wallach SCOTT: *Only Paradoxes to Offer. French Feminists and the Rights of Man* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996).

Stąd sięgnięcie do Pierre'a Bourdieu: a konkretnie, do jego szerokiej „społecznej teorii podmiotu”⁶. Chodzi o podmiotowość kształtującą siebie w interakcji, ale zarazem skomponowaną przez Moi w całość z kruchą podmiotowością pofreudowską. Dlatego, doceniając prace Marthy Nussbaum⁷, dostrzega w nich Moi ograniczenie pojmowania ludzkiej wolności przez sprowadzenie podmiotu do tego tylko, co racjonalne:

Jest to, prawdopodobnie, powód, czemu wiele z tego, co ona mówi, nie ma szerokiego wpływu na teoretyków literatury, którzy po prostu nie myślą tak o podmiotowości (*feminist*, s. 161).

Przełamać impas feminizmu, wyrażający się między innymi – o czym obszernie pisze Toril Moi w „PMLA” w artykule zatytułowanym „*I Am Not a Feminist, But...: How Feminism Became the F-Word* [„Nie jestem feministką, ale...”: jak feminizm stał się brzydkim wyrazem] – w powszechnej ucieczce kobiet od samego słowa „feminizm” i „feministka”, można wówczas, gdy jeszcze raz podejmie się próbę, która umożliwi kobietom dostęp do tego, co uniwersalne. To jest jeszcze jeden punkt wspólny z Simone de Beauvoir. Ów dostęp oznacza, że kobiety powinny, jak czytamy w nocy biograficznej poprzedzającej rozmowę, „brać udział w każdej praktyce politycznej, społecznej, kulturowej albo intelektualnej” (*feminist*, s. 134), że powinno się dotychczas „abstrakcyjny” dostęp przełożyć na „konkret”. O ile ważne są deklaracje, konstytucje, zapisane prawa, o tyle bez transformacji ich litery w praktykę, w faktyczną partycypację kobiet w różnorodnych formach życia społecznego, pozostaną one częścią „jakieś nieistotnej, idealistycznej nadbudowy” (*feminist*, s. 161).

Przemyślenie tych praw w konkretnych kategoriach codzienności, jak dowodzi [Moi], stanowi część odpowiedzialności politycznej intelektualisty (*feminist*, s. 134).

Oto więc recepta Moi na diagnozę kondycji feminizmu. W „*I Am Not a Feminist, But...: How Feminism Became the F-Word* oświadcza, że „przyszłość feminizmu jest wątpliwa [*in doubt*]” (s. 1735). W kampaniach przeciw feministkom, często korzystających z dużego wsparcia mediów, prym wiedli „konserwatywni ekstremiści” – to przez nich został wykreowany stereotyp feministki jako „wrzaskliwej, despotycznej, agresywnej, nieto-

⁶ Omówiła szeroko jego koncepcję w swej książce T. MOI: *What is a Woman? and Others Essays*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.

⁷ M. NUSSBAUM: *Sex and Justice*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1999; EADEM: *Women and Human Development: The Capabilities Approach*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000.

lerancyjnej i – najgorsze ze wszystkiego – takiej, co musi nienawidzić mężczyzn” (s. 1735). W latach 90. do ich głosów dołączyli się i niektórzy „liberałowie”, i grupy uznające się za profeministyczne i za reformujące feminizm. Głośno brzmiące „dysydenckie” głosy kobiet, znanych feministycznych badaczek i felietonistek (Rosalind Coward, Cathy Young, Susan Faludi, Camille Paglia), dołączyły do polifonicznego chóru, który cechowała wyjątkowa harmonia i zgranie. W 2006 roku Toril Moi notuje:

Nie jest przypadkiem, że strumień mniej lub bardziej popularnych książek, próbujących reformować feminizm, przestał płynąć. Ani wiele nie czytałam ostatnio o feminizmie w gazetach i magazynach: jest tak, jakby kwestia była już tak martwa, że nie warto dłużej o niej wspominać. [...] Trudno uniknąć konkluzji, że już samo słowo *feminizm* stało się toksyczne w znacznych obszarach amerykańskiej kultury (s. 1739).

Feminizm zatem musi przekonać kobiety, że ma im do powiedzenia więcej niż „poradniki” dla kobiet. Stąd hasło powrotu do Beauvoir: do jej sposobu pisania, do jej amalgamatu filozoficznego namysłu i osobistej tonacji, do „codzienności”. Trzeba od nowa zacząć mówić o miłości i starości, o sprawach ostatecznych i o zwykłym życiu, o pracy i edukacji. Należy nie tyle odrzucać osiągnięcia poprzednich generacji, ile do nich „dobudowywać”. Gdzie jest ratunek? W nowym paradygmacie teoretycznym?

Toril Moi krąży od diagnozy feminizmu do diagnozy feministycznej teorii. Jest bowiem przekonana, że pomiędzy nimi istnieje ścisła zależność. „Feministyczna teoria jest podtrzymywana przez feminizm” (s. 1735). Czy zatem problem z nią polega na tym, że „feminizm słabnie”, czy na tym może, że mamy „w ogóle problem z teorią” (s. 1735)? Jeśli feministyczną teorię kojarzymy z jakąś wersją post-strukturalizmu, to niewątpliwie obserwujemy jej kryzys i „wyczerpanie”. T. Moi – emblematyczna feministyczna teoretyczka – zadaje retoryczne pytanie: czy można w ogóle jeszcze coś nowego powiedzieć w teorii? Wyczerpująco rzecz objaśnia w wywiadzie z Payne’em. Jeszcze w latach 80. teoria była w rozkwicie. Była ważnym instrumentarium w walce z władzą (chodzi Moi głównie o „zakrzepłe” metodologie uniwersyteckie) – „to był intelektualny dynamit” (*feminist*, s. 138). „Teoria nie jest ze swej istoty polityczna”, ale – zaznacza Moi – w tamtej sytuacji historycznej „na pewno była radykalna” (*feminist*, s. 138). Jednakże w ostatnich czasach teoria operuje „leniwym” językiem, prezentuje „nużące, przewidywalne linie argumentacji” (s. 1735). Stała się dzisiaj ortodoksją i dogmatem. Uczestniczy w utrwalaniu ustanowionego porządku. Straciła siłę subwersji. Trzeba „znaleźć inne sposoby myślenia”.

Ale którąkolwiek drogę ludzie wybiorą, rzecz polega na tym, aby przestać powtarzać pewien hegemoniczny i coraz bardziej dogmatyczny dyskurs. Ważne, by znaleźć jakiś własny głos [*a voice of one's own*] (*feminist*, s. 167).

Podobna tonacja charakteryzuje zbiór wypowiedzi badaczek, reprezentantek różnych orientacji metodologicznych, ale także różnych generacji. Przedstawiam wszystkie wypowiedzi zebrane w październikowym numerze „PMLA” z 2006 roku.

2. Pod znakiem „nudy” Zwrot ku naukom ścisłym

Przyczyn kryzysu poszukiwano wewnątrz i na zewnątrz feministycznej teorii, literackiej krytyki feministycznej i feminizmu. Wskazywano, jak Toril Moi, na „zmęczenie” paradygmatu post-strukturalistycznego i na negatywny wpływ fali antyfeminizmu w latach 90. Wymieniano liczne „zaniedbania”, wykluczające praktyki w obrębie białego feministycznego establishmentu, który ubezpieczył się w zinstytucjonalizowanych *women's studies* i *gender studies*. Ale nawiązywano także do błędnej wewnętrznej polityki feminizmu, do osłabiającej kobiecą solidarność krytyki płynącej ze strony kobiet kolorowych. Podobne znaczenie przypisywano zwrotowi ku teorii w latach 80.

Każdy z tych zarzutów mógłby być zarówno odparty, jak i podtrzymany. To, co dla jednych badaczek kształtowało siłę feministycznej refleksji w akademii i poza nią (na przykład teoretyzowanie), dla innych przejawiało symptomy słabości, a nawet stawało się źródłem dewaluacji. Właściwie można by powiedzieć, że, uwzględniając różnice, wiele wątków się powtarzało, jakby zostały wyjęte z debat, które toczyły się w połowie lat 80. Wówczas jednak atmosfera intelektualna była „gęsta”, nawet ostre polemiki miały swoją krwistość. Już po 1980 roku pojawiły się, odnotowywane przez badaczki, pierwsze objawy anemii. W 1996 roku Vivian Gornick zapisała: „Osobowości zaczęły fałszywie brzmieć, rozmowy nudzić, idee powtarzać się”⁸. Jane Elliott, w artykule *The Currency of Feminist Theory* w cy-

⁸ V. GORNICK: *Approaching Eye Level*. Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1996, s. 67.

towanym numerze „PMLA”, zwraca uwagę, że Gornick zmieniła w zasadniczy sposób etiologię kryzysu. Wedle niej, to nie wewnętrzna krytyka zdestabilizowała feministyczną analizę, ale stan nienaruszalnego, długiego jej trwania, zakrzepu: „[...] przestała być ekscytująca i zaczęła w zamian wywoływać uczucie nudy i monotonii” (s. 1697). Dominacja *women's studies* i społecznego konstrukcjonizmu wytworzyła „rutynę”, analizy stały się monotonne i przewidywalne. Powtarzały same siebie. Postarzały się analizy genderu.

Elliott sięga po sugestie badaczek, które nie tylko łączy kluczowe słowo: „nuda”, ale także podobna perspektywa wyjścia z kryzysu. Bidy Martin postawiła tezę, że „nuda” i „rutyna” w badaniach wynikała z całkowitego braku ich kontaktu z naukami ścisłymi, a konkretnie z biologią i neurobiologią⁹. Elliott problematyzuje kwestię, pytając o to, jaka ma być rola tych dyscyplin w nowym związku z feminizmem: czy mają być one jedynie „zastosowane”, czy mają stanowić empiryczne wsparcie dla feministycznej analizy, czy też mają wieść ku sformułowaniu jakiejś nowej teorii feministycznej? Wówczas należałoby – stwierdza – wyjąć je z ich własnych paradygmatów i myśleć o zastąpieniu jednej teorii przez inną. Takie przedsięwzięcie wydaje się nader obiecujące.

Odwrót od społecznego konstruktywizmu uaktywnia idee zwrotu ku fizjologii i biologii. Elliott odwołuje się do Elizabeth Wilson, która przekonywała, że „podtrzymywanie zainteresowania szczegółem biologicznym będzie miało jakiś skutek reorganizujący feministyczne teorie ciała – że badanie splotu biochemii, afektywności i fizjologii narządów wewnętrznych dostarczy nam nowych sposobów podejścia do ciała” (s. 1699)¹⁰. Neurologia zatem – kontynuuje tę myśl Elliott – mogłaby „oferować nam jakiś model myślenia tożsamości i różnicy, i równocześnie zasady i wyjątku” (s. 1699). Mogłaby także wnieść jakieś nowe rozwiązania do epistemologii feministycznej. Ale też mogłaby włączyć feministyczną teorię w dziedzinę, z których ta została wykluczona: na przykład temat przemocy seksualnej przejął dyskurs socjologiczny i „backlashowy” dyskurs mediów, gdy „teoria feministyczna wyzerowała problemy pojawiające się wtedy, kiedy kobiety żądają statusu ofiary” (s. 1699). Ale wówczas trzeba wraz z Carine M. Mardorossian¹¹ rozważyć – Elliott podkreśla wagę tej sugestii – teorię w odniesieniu do jej przedmiotu (zatem nie tradycyjnie w jej relacji do praktyki): co może być obiektem teorii, aby nie utraciła statusu teorii? Elliott jest

⁹ B. MARTIN: *Success and its Failures*. In: *Women's Studies on the Edge*. Special Issue „Differences” 1997, Vol. 9, nr 3.

¹⁰ E. WILSON: *Psychosomatic: Feminism and the Neurological Body*. Durham, North Carolina, Duke University Press, 2004, s. 14.

¹¹ C.M. MARDOROSSIAN: *Toward a New Feminist Theory of Rape*. „Signs” 2002, Vol. 27, nr 3.

przekonana, że nie tylko należy dostosować teorię do zmieniającego się świata, ale produkować ją, aby nadawać nowy kształt światu. W przeciwieństwie do Toril Moi, która już nie wierzy w teorię, Jane Elliott wyznacza jej zasadniczą rolę w procesie indukowania pożądanych zmian. Elliott przywołuje książkę Elizabeth S. Goldstein *Experience without Qualities: Boredom and Modernity*¹² [Doświadczenie bez właściwości: nuda i nowoczesność], mówiącą o nudzie jako skutku nowoczesnego oddzielenia „problemów znaczenia i problemów materii” (s. 1701). Stąd apel o „reintegrację metodologii materii i znaczenia”, „denaturalizację nudy i przepchnięcie się przez granice dyscyplin w feminizmie” (s. 1701).

3. „Feministyczna krytyka przyszłości” – cyberprzestrzeń

O ile Elliott mówiła o postarzeniu się kategorii genderu, to Susan Stanford Friedman w swym eseju *The Future of Feminist Criticism: A Diary* wskazuje na konieczność wyjścia poza *gender* w badaniach literackich na rzecz czegoś, co nazywa „lokalizacyjnym feminizmem”, równocześnie zaznaczając, że ruch poza *gender* nie oznacza, że się o nim już nie mówi. Skoro jednak do tej pory *gender* był szczególnie uprzywilejowany wobec innych kategorii tożsamości, należy zatem odebrać mu hegemonię.

W swym eseju, pomyślanym jako fragmenty dziennika, Friedman szkicuje „na gorąco” główne założenia projektowanego artykułu *Unthinking Manifest Destiny: Muslim Modernities on Three Continents* (przeznaczonego do książki wydawanej przez Wai Chee Dimock: *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*). Prezentuje przy tej okazji zarys swej nowej metodologii („jakiś sposób odczytania związków, które łączą *gender*, kobiety pisarki, amerykańską kulturę literacką z całą planetą” – s. 1706) i cele polityczne, które wynikają z konkretnej sytuacji („wynaleźć jakiś sposób zwrócenia się przeze mnie, jako krytyczki feministycznej, do świata w kryzysie, jaki dotknął Amerykanów i Irańczyków” – s. 1706). Autorka „atakuje” w tym artykule przekonanie, że to Zachód po 1500 roku wymyślił nowoczesność, a reszta świata miała do niego dorównać. Ów europocen-

¹² E.S. GOLDSTEIN: *Experience without Qualities: Boredom and Modernity*. Stanford, Stanford University Press, 2005.

tryzm, ale też amerykocentryzm, domagał się w imię poczucia swej wyższości imitatorskiego przyjmowania swej kultury przez ową, wyznaczoną przez niego, „barbarzyńską” resztę świata. Aby zmienić to przekonanie, dosłownie i metaforycznie – przez rozliczne lektury – autorka zaczyna od podróży do Chin z ich dzisiejszą formą modernizacji, potem przygląda się przeszłości islamskiego imperium, rozciągającego się od Chin po Hiszpanię. Interesuje ją kultura i ekonomia, struktury społeczne i prawo. Czyta dwie książki, dwie muzułmańskie feministyczne prace „będące w Stanach Zjednoczonych w szerokim obiegu i reprezentujące różne feministyczne użycia Szeherezady”¹³. Główna teza jednej utwierdza przekonanie, że formy nowoczesności zakwitły na Zachodzie, druga zaś je podważa, ukazując dzieciństwo spędzone w marokańskim haremie jako zakorzenienie feminizmu autorki.

A jednak dla obu kobiet Szeherezada stanowi ich feministyczną mużę, oznaczającą marzenie o wolności osiągniętej przez słowa a nie przemocą (s. 1706).

Całość kończy się lamentem nad spalonym Bagdadem, „miastem Szeherezady, wielką metropolią rozległego kulturalnego, naukowego i handlowego imperium islamskiego” (s. 1706).

Sama Friedman nazywa swój nowy metodologiczny projekt „eksperymentem”, „kolażem”, który uaktywnia asocjacje, przekraczające granice czasu i kontynentów, także konwencjonalne „geohistoryczne granice feministycznej periodyzacji literatury” (s. 1706), i chociaż podtrzymuje ginokrytyczne zainteresowanie tekstami pisanymi przez kobiety, chociaż wpisuje się w badania interdyscyplinarne, a zatem pozornie lokuje się w pobliżu *women's studies*, to dba o to, aby akcentować owo słowo: „pozornie”, akcentować więc swą odmiennność. Badania interdyscyplinarne uprawiane w *women's studies* sięgają po różnorodność dyskursów, ale ogniskują owe dyskursy na „podzielanej feministycznej problematyce” (s. 1707). Friedman działa na odwrót: nie rezygnuje z feministycznych lektur, feministycznej perspektywy, ale dokonuje jej dyslokacji. Tematy wojny w Iraku, modernizacji i nowoczesności, euroamerykanizmu, islamu, przemocy, pytania o genezę kultury, muzułmańskiego feminizmu, życie piszących kobiet w Iraku, w krajach tak zwanego Trzeciego Świata – te wszystkie kwestie, które sama wymienia – mają się nawzajem przenikać, stanowić siatkę wielości linii interpretacji.

¹³ F. MERNISSI: *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girl-hood*. Reading, Massachusetts, Addison-Wesley Publishing, 1994; A. NAFISI: *Reading Lolita in Teheran: A Memoir in Books*. New York, Random, 2003.

Feministyczna analiza – pisze – już nie jest tym centralnym pojęciowym ogniskiem, ale raczej stanowiskiem, które przenika całość, tak jak ciężki aromat przypraw przenika do herbaty. Oto, gdzie moje myślenie się zaczyna, kończy i zatrzymuje po drodze (s. 1707).

Blog prowadzony przez Irakijkę o pseudonimie Riverbend¹⁴, która podaje się za młodą kobietę z klasy średniej, z zawodu komputerową programistkę, po inwazji amerykańskiej pozbawioną pracy z powodu płci, stanowi dla Friedman doskonały przykład „transnacionalnego wymiaru krytyki feministycznej” (s. 1707). Blog ma formę zapisów dziennikowych, diarystka komunikuje się z anonimową publicznością cyberprzestrzeni, wykorzystując wszystkie możliwości, jakie udostępnia blogowanie. Kobieta zamieszkała w płonącym mieście ma do dyspozycji tylko słowo, to jej – mówi Friedman – „pole bitwy słów” (s. 1708). Cyberprzestrzeń jest zróżnicowana – nie tylko klasowo, genderowo, narodowościowo, rasowo, religijnie – także politycznie: wymieniają swe poglądy Irakijczycy i Amerykanie. Podziały nie zacierają się. Diarystka podejmuje polemiki. Blog-kolaż nawiązuje kontakt z blogami całego świata. I nie ogranicza się tylko do kwestii feministycznych. Ten blog obnaża jednocześnie błędność wszelkiego myślenia w kategoriach „centryzmów”, sugeruje konieczność przemyślenia „reguł geopolitycznego porządku świata”. Friedman przeciwstawia „chytrą starszysznę *women's studies*, dobrze wytrenowaną w krytyce feministycznej – krytyce podłoża maskulinistycznego i rasistowskiego, ale niekoniecznie w krytyce amerykocentryzmu” – temu poziomowi świadomości, jaki prezentuje Riverbend: „[...] o lata świetlne do przodu wobec moich licencjatek z *women's studies* w rozumieniu tych transnacionalnych powiązań świata, w jakich wszyscy żyjemy” (s. 1708). I dlatego „jej blog reprezentuje jedną spośród krytyk feministycznych przyszłości” (s. 1708).

Jest też coś, o czym Friedman nie mówi, ale co czyni: forma jej eseu-dziennika cytuje formę blogerki, a teza jej komponowanego w tym czasie artykułu jest potwierdzana przez Irakijkę: w jej refleksji na temat kulturowego dziedzictwa, różnorodności i różnicy doświadczeń. Faktyczna komunikacja między dwiema kobietami staje się przykładem ważności studiów transnacionalnych. Poza tym to komunikat przeznaczony – jak w pewnym miejscu Friedman podkreśla – dla amerykańskich studentów karmionych binaryzmem: Zachodu jako wyzwającego liberalizmu i islamu jako wstecznego tradycjonalizmu – „[...] w Iraku są w ogóle komputery, a choćby i ta jedna muzułmańska kobieta, która jest wyraźnie nowocześniejsza od nich w sprawności komputerowej i w tym, jak używa blogowego medium” (s. 1708).

¹⁴ Jej blog został wydany w postaci książki: RIVERBEND: *Baghdad Burning: A Girl Blog from Iraq*. Foreword A. SOUEIF. Introd. J. RIDGEWAY. New York, The Feminist Press, 2005.

4. Szanujmy naszą umiejętność interpretacji

Wypowiedź Susan Gubar: *Feminism Inside Out*, w „PMLA” akcentuje (inaczej niż głosy Moi, Elliott i Friedman) raczej sukcesy krytyki feministycznej w akademii niż jej porażki. To feminizm – wedle jej obserwacji – w wyniku gwałtownych wobec niego reakcji w latach 90., wciąż stoi wobec problemów z fundamentalizmami, z konserwatyzmem, z nierozwiązanymi ciągle kwestiami ekonomicznymi, prawnymi, zdrowotnymi, ważnymi dla kobiet. Krytyka feministyczna, zarówno w swym instytucjonalnym wymiarze (*women's studies, gender studies, lesbian studies, gay studies, teoria queer*), jak i w swych związkach z badaniami nad rasą, seksualnością, ze studiami postkolonialnymi i kulturowymi, ale też w permutacjach z elektroniką, bioinżynierią, poszerza obszary zainteresowań, jest otwarta na wielość dyskursów i praktyk kulturowych. „Hybrydyzację” krytyki (jak często określały tę interdyscyplinarność feministki trzeciej fali) odczytuje Gubar jako fakt pozytywny, daje ona bowiem możliwość „płynnego” komunikowania się z wieloma dyscyplinami.

Jednakże owa skłonność integracyjna czy wręcz asymilacyjna literackiej krytyki feministycznej, i w ogóle krytyki feministycznej, która pozwalała jej się rozwijać, może okazać swe janusowe oblicze i stać się czynnikiem rozkładowym. Gubar pyta z niepokojem:

Czy ta integracja feministycznych metodologii z niemal wszystkimi teoretycznymi podejściami oznacza, że krytyka feministyczna wygaśnie jako pewne autonomiczne, intelektualne przedsięwzięcie, albo zostanie uznana za rzecz oczywistą i stąd zmarginalizowana? (s. 1713).

Czy nie będzie tak, że owe dziedziny, które ją wzbogacają, „wysysają” ją (s. 1713) z „politycznych programów” i z tych „namiętności”, które indukowały ruch feministyczny? Pytania są istotne, albowiem, co przypomina wiele badaczek, akademicki feminizm od dawna nie animował ruchu feministycznego.

Gubar, podkreślając sukcesy, nie pomija przecież stanu „chorobowego” krytyki feministycznej, zgadzając się poniekąd z diagnozą Moi i Elliott. Krytyka zaczęła mówić bardziej „językiem ojców” niż feministycznych „matek” (s. 1713). Straciła kontakt ze światem: stała się obojętna na jego problemy – uwikłanie w wojny, terrorizm, religie, w efekty globalizacji, w ekonomiczne i wszelkie inne niesprawiedliwości. Trzeba wrócić do źródeł jej vitalności, a te, jak wskazują lata 70. i Kate Millett, swe bogactwo i siłę czerpały z więzi ze światem. Oznacza to także, że krytyka femini-

styczna powinna zmienić swoją retorykę, że powinna kierować się ku szerokiej publiczności.

Gubar – ściśle związana z literaturą i literaturoznawstwem – stawia kwestię, która znacznie wybiega poza partykularne (gdyby ktoś za takie je w pierwszym momencie uznawał) interesy literackiej krytyki feministycznej. Akcentuję ową okoliczność, albowiem bez względu na to, czy do dziedziny literaturoznawstwa dodamy formułę: „z perspektywą feministyczną”, czy też jej nie dodamy, to i tak łączy nas wspólne pytanie: o miejsce literaturoznawstwa w tym nowym amalgamatycznym i hybrydycznym spektrum rozmaitych sił przyciągania, pochodzących z różnorodności dyscyplin.

Gubar obserwuje z niepokojem, że o ile *women's studies* pielegnowały literaturę i interpretację, to *gender studies*, przeciwnie, próbują ją rugować i substytuować innymi – jak je określa – „ważnymi obszarami badań” (s. 1714). I nie mam powodów, aby wskazywać na ironiczną barwę tej wyliczanki – a chodzi o: praktyki militarne i religijne, tematy medyczne, kampanie promocyjne, kampanie dotyczące spółek i globalizacji, dyskusje o ustawodawstwie i nad obyczajami w biznesie, kulinaria, modę, muzykę, zachowania seksualne i popularne formy, takie jak reklama, film, dziennikarstwo (s. 1714). Gubar niewątpliwie docenia ów „interdyscyplinarny” i „multidyscyplinarny” rozmach *gender studies*.

Doceniając alianse *gender studies* z socjologią, ekonomią, historią, religioznawstwem itd., Susan Gubar przypomina jednocześnie o wadze kwestii „estetycznych” i „literackich”. Tym bardziej, że literatura zwykle jest znakiem niepokojów swoich czasów. Zgodnie ze swym profesjonalnym zaangażowaniem Gubar napomina, aby pamiętać o archiwach, które ciągle czekają na prezentację szerokiej publiczności. I czyni tak, albowiem bez względu na to, albo może dlatego właśnie, że obserwuje zmęczenie wśród swojej generacji, odnotowuje spadek liczby krytycznych analiz i kurczenie się liczebne tych, którzy je czytają, właśnie dlatego uważa, że wzrasta obowiązek literaturoznawców, aby podtrzymywać i rewitalizować związek z kulturą przeszłością i z własnym dziedzictwem. To zadanie powinna feministyczna krytyka literacka podjąć też w celu transformacji siebie samej, ale także i całej krytyki literackiej.

Przyszłość postrzega Gubar w uaktualnieniu warsztatu literackiego – już w przeszłości wypracowanego – na którym znalazłyby się teksty pozaliterackie, autobiografie i wspomnienia, sylwetki żywych postaci i zapisy ich doświadczenia. W tym zaproszeniu czytelników do obcowania z konkretem, z historią, widzi jakąś szansę dla literatury i literaturoznawstwa.

Dochodzę do istotnej konkluzji Susan Gubar. Odpowiada ona na pytanie o losy literaturoznawstwa. Zanim ów finał zaprezentuję – drobna uwaga. Można w dużym skrócie powiedzieć, że istnieją wobec perspektyw tej dyscypliny dwie odmienne postawy: jedna (ktoś może nazwać ją konser-

watywną) mówi o tym, że należy pozostać na swoim miejscu, bronić zdobytych analitycznych, nie odwracać się od różnorodności swego instrumentarium, które zresztą do tej pory często służyło za modelowe dla innych dyscyplin. Przekonująco brzmi, przemawiająca za wagą interpretacji, wypowiedź Jonathana Cullera, że psychoanaliza Freudowska dlatego mogła na nowo zyskać życie, ponieważ, inaczej niż prace Lacana, stała się, szczególnie w latach 70. i 80., obiektem interpretacji literaturoznawców, a zatem nie wyznawców uwikłanych w scenę analityczną. Można, oczywiście, argumentować, że Freud był w sposób szczególny wpłątany w poetykę, w literaturę i w jej tematy. I dlatego efekty były tak spektakularne (ale przecież Lacan sięgał do literatury znacznie częściej niż Freud). Druga postawa podejmuje wyzwanie (ktoś mógłby powiedzieć – współczesności) i kieruje się ku innym dyscyplinom, oczekując z ich strony bardzo różnych sugestii, wpływów, języków, idei itd.

Gubar skłania się ku postawie pierwszej:

Pomimo że literatura i badania literackie przegrały ostatnio swoje centralne miejsce w programach *women's i gender studies*, to literaccy krytycy feministyczni wciąż mają główną rolę do zagrania (s. 1715).

A to dlatego, że posiadają znakomite instrumentarium, włącznie z kategorią genderu, aby móc interpretować teksty historyków i filozofów nauki, biologów i prawników, teksty medyczne i informatyczne dla „wykształconej publiczności, która nie ma dostatecznej kwalifikacji w tych dziedzinach ekspertyzy” (s. 1715). Otóż w tym miejscu pozwalam sobie na drobną interwencję. Potrafimy – odwołując się do instrumentarium literaturoznawstwa – nie tylko instruować, ale potrafimy analizować i interpretować konkretne dane, wyniki, fakty z różnych dyscyplin. Nie bez powodu odwołałam się do Cullera. Jako literaturoznawcy przygotowywaliśmy się, począwszy od strukturalizmu aż po dekonstrukcję, do analizowania i badania dyskursów. Feministyczna krytyka szczególnie wyostrzyła zmysł podejrzliwości, wrażliwość na retoryczne pułapki, na wagę założeń i argumentacji. Potrafimy nie tylko streszczać wypowiedzi innych, jesteśmy odpowiedzialni za ich analizę i interpretację. Właśnie dlatego, że odróżniamy te fazy, nie ma znaczenia, jak daleko odejdziemy od literatury (choć za pewne nie nazbyt daleko, ta ostatnia bowiem ma się dobrze), ponieważ zawsze będziemy obcować z zapisanym w jakimś języku (filmu, obrazka, graffiti, felietonu, dziennikarskiego eseju, w mowie polityków, pacjentów szpitali, dzieci i staruszków) tekstem świata. Poszerzył się ów tekst, pomnożyły się jego obiekty. Ale odpowiedzialni za szczególną wagę słów i dyskursów pozostają literaturoznawcy. I sądzę, że obecnie wszyscy, czy z przymiotnikiem „feministyczni”, czy bez tego przymiotnika, podzielamy

ciężar tego wspólnego doświadczenia: nie obrony przyczółków, ale trudnego współuczestnictwa w dialogu, którego podstaw chyba jeszcze do końca nie znamy.

Czy dyscypliny tradycyjnej humanistyki, w odróżnieniu od nauk społecznych, są zagrożone? Jest czas, aby to pytanie zadawać. Krytyka feministyczna – apeluje Gubar – powinna objąć pieczę nad genderem i seksualnością, językiem i klasyką literatury.

5. „Feminizm bez granic”, ale i bez kobiet

Astrid Henry w swym eseju *Feminist Deaths and Feminism Today* diagnozuje obecną sytuację i zauważa, że o ile „kobieca kondycja” i „kobiece doświadczenie” zapisane w literaturze były obiektem zainteresowania krytyki feministycznej jeszcze do lat 80., o tyle „feministyczna teoria, która jest pisana i studiowana dzisiaj, często nie jest *explicite* związana z kobietami – a na pewno nie z Kobietami, traktowanymi jako homogeniczna grupa dzieląca wspólnie jakieś doświadczenie genderu” (s. 1718). Ale nawet jeśli uwaga przeniosła się z Kobiety na kobietę, to, jak poświadcza przywoływana opinia Rity Felsky z 2003 roku,

wielu badaczy reaguje nerwowo na jakiegokolwiek ogólne stwierdzenie na temat kobiet i literatury. Pole krytyki feministycznej jest nawet bardziej rozbite na fragmenty [*fragmented*]; lub, alternatywnie, cały czas poświęca się dekonstruowaniu lub nieskończonemu dookreślaniu [*qualifying*] pojęcia kobiety (s. 1718)¹⁵.

Astrid Henry koncentruje się jednak nie na pytaniach o samą tożsamość czy o sam *gender*, ale na wzajemnym przecinaniu się tożsamości i genderu, „zarażonego” (s. 1718) przez rasę, tożsamość etniczną, klasę, seksualność, narodowość, wiek itd. Henry wskazuje na zwrotny moment, jakim była publikacja w 1977 roku The Combahee River Collective, w której czarne krytyczki wyraźnie uświadamiały czytelnikom, jak „główne systemy opresji zazębiają się”, a „kategorie opresji – czy to oparte na rasie, płci, klasie lub seksualności – doświadczane są równocześnie” (s. 1718). Dla Henry okolice roku 1980 są ważne, albowiem jest przekonana, że na debatach tego czasu wychowała się generacja trzeciej fali feministek. Rów-

¹⁵ R. FELSKY: *Literature after Feminism*. Chicago, University of Chicago Press, 2003, s. 4.

nie chętnie przychyła się ona do koncepcji (Leslie Heywood i Jennifer Drake¹⁶), że owa trzecia fala jest produktem teorii feministycznej stworzonej przez kobiety kolorowe. Genealogia trzeciej fali jest zróżnicowana, podkreśla się spłót wielu różnorodnych czynników, jak: homoseksualność i biseksualizm, biały, czarny, brunatny kolor skóry, albo też mówi się o wpływie procesów globalizacji, technik informatycznych i wszelakich „post”-ów. A jeśli tak, to feminizm – stwierdza Henry – łączy już nie samo zainteresowanie kobietami, ale także inne kwestie. W tym sensie można mówić, że dzisiejszy feminizm jest „feminizmem bez granic” (s. 1719).

„Feminizm bez granic” stawia przed badaczkami kilka problemów. Henry podnosi kwestię samego pojęcia interdyscyplinarności. Jeśli bowiem istnieje zgoda co do tego, że jest ono już niezbędne, to nie bardzo wiadomo, jak, na jakich zasadach, mają się łączyć różnorodne dyscypliny. Co ma je spajać. Pomocna okazuje się sugestia Cheli Sandoval (*Methodology of the Oppressed*), do której Henry się odwołuje:

[...] cele feminizmu – notuje Sandoval – badań rasy, etniczności, płci, badania marginesów oraz badań historycznych, estetycznych i globalnych mogą się przecinać i łączyć razem w nowe relacje za sprawą rozpoznania pewnej podzielanej wspólnie teorii oraz metody, jaką posługuje się świadomość opozycyjna (s. 1720)¹⁷.

Taki teoretyczny projekt domaga się ustanowienia na nowo przedmiotu feministycznej analizy. Tym bardziej, że „transgenderowe badania” i teoria *queer* wyrugowały – wedle Henry – kobiety jako obiekty badań. A zatem, czy jest to zapowiedź zniknięcia krytyki feministycznej z akademii? Czy feministyczna krytyka jest już *passé*? Henry odwołuje się do głosu Mirandy Joseph, która pytała o podstawy: korpus wiedzy i właściwy obiekt badań.

Czy jest nim *gender*, czy kobiety? Czy cokolwiek, byle podchodzić do tego z perspektywy feministycznej? Czy badania rasy lub seksualności zaliczać do studiów kobiecych czy genderowych? (s. 1720)¹⁸.

Astrid Henry nie udziela na te pytania odpowiedzi, wraz z Mirandą Joseph pyta i sam ten fakt uznaje za znaczący.

¹⁶ L. HEYWOOD, J. DRAKE: *Introduction*. In: *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*. Eds. L. HEYWOOD, J. DRAKE. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

¹⁷ Ch. SANDOVAL: *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, s. 64.

¹⁸ M. JOSEPH: *Analogy and Complicity: Women's Studies, Lesbian/Gay Studies, and Capitalism*. In: *Women's Studies on Its Own*. Ed. R. WIEGMAN. Durham, North Carolina, Duke University Press, 2002, s. 287.

Wszystkie trzy wypowiedzające się badaczki: Elliott, Friedman i Henry, wyraźnie kontestują rację bytu *women's studies* w akademii. Czy jest to tylko zapowiedź walki o „nowe rozdzanie”, o nowe zakorzenienie w instytucjach? Czy rzeczywiście spór ma charakter merytoryczny? Henry wyraźnie kreśli linie graniczne. Opowiada „historię” feminizmu, akcentując w niej cięcia i ruptury. Nie dodawanie, „nadbudowywanie”, ale, przeciwnie, zastępowanie dawnych „fal”, generacji, obiektów badań, metodologii, przez nowe.

6. Krytyka feministyczna „rozkwita” w literaturze

Z dwóch przekonań: że krytyka feministyczna jest już archaicznym tworem i powinna zniknąć ze sceny, albo że krytyka feministyczna ma przed sobą przyszłość, Sharon Marcus wybiera to drugie. Krytyka feministyczna ma swoje ogromne zasługi – ocenia Marcus w artykule *Feminist Criticism: A Tale of Two Bodies* – w badaniu twórczości kobiet i nie można zaprzepaścić owego dorobku, tak jak nie można wyeliminować pisarstwa kobiecego z programów nauczania. Oznaczałoby to rezygnację z refleksji dotyczącej wartości estetycznych, języka artystycznego, retoryki, sposobów konstruowania znaczenia. Ponieważ jednak czytelnicy – Marcus ma pełną świadomość zachodzących zmian – niechętnie sięgają po książki, które w tytule odwołują się do kobiet, krytyka feministyczna musi odpowiedzieć na nowe zapotrzebowania. Te zaś oscylują wokół „powieści, rynku, miasta” (s. 1725). To byłaby jedna z wersji krytyki feministycznej, która szuka swego obiektu badań i stara się wyjść poza *gender*, nawet jeśli pojęcia *genderu* nie eliminuje. Wersja druga koncentruje się na *genderze*, ale nieodłącznie powiązonym z rasą, seksualnością, narodowością itd., co może dawać wrażenie, że reprezentujący ją badacze „opuścili czysty feminizm, kiedy faktycznie ożywiało się feminizm [*feminism has been vitalized*] dzięki badaniom *genderowym*, jako jednym z wektorów różnicy, nieoddzielnym od innych” (s. 1725).

Marcus wskazuje na pewien paradoks, w który została uwikłana literacka krytyka feministyczna. Jej sukces wynikał z jej kontestacji i kwestionowania autorytetów wiedzy i władzy. Ale sama stała się instytucją. Popadła – taki jest los każdej instytucji – w inercję. Także paradygmaty na-

ukowe się zużywają. Szczególnie – jak zaznacza Marcus – w Stanach Zjednoczonych. Feminizm ma „starzejące się rewolucjonistki” i to stawia go przed bardzo trudnym zadaniem.

O ile „ciało akademii” transmituje ustalony korpus wiedzy, o tyle to drugie ciało, poza nią (nieokręple instytucjonalnie), jest zdolne do otwarcia się na nową rzeczywistość i jest to „żywotne, nieczyste ciało samej kultury” (s. 1726).

W przypadku krytyki literackiej ten korpus stanowi współczesna powieść i poezja; w przypadku badań nad kulturą są to film, telewizja, *performance*, muzyka, moda i media wirtualne; w przypadku historii, coraz bardziej widoczne media dokumentarne i ekspozycje muzealne (s. 1726).

Literatura triumfuje. Większość jej czytelników stanowią kobiety. „Podczas gdy krytyka feministyczna może zanikać w akademii, to – rozstrzyga dylemat Marcus – rozkwita w literaturze” (s. 1726). W jakimś sensie, co sugeruje Marcus, pokolenie obecnie piszących trzydziestolatków znakomicie opanowało perspektywę feministyczną (zarówno mężczyźni, jak i kobiety), subtelności różnic genderowych. Marcus z zadowoleniem odnotowuje także wzrastającą liczbę kobiecej beletrystyki, jej obecność w księgarniach i w omówieniach prasowych. A zatem, hasło w Google: „Feminizm nie żyje” przywołuje „masę artykułów wykazujących, że wiadomości o jego zgonie były mocno przesadzone” (s. 1727).

7. Co dalej „po” krytyce feministycznej?

Sinead McDermott reprezentuje już jeden z głosów nowej generacji. Jak objaśnia w *Notes on the Afterlife of Feminist Criticism*, przeszła zarówno przez edukację literaturoznawczą na wydziale anglistyki, jak i przez edukację feministyczną na *women's studies*. Jednakże, zgodnie ze zwyczajem panującym w Anglii, gdzie *women's studies* były – jak przypomina McDermott – „skolonizowane” przez nauki społeczne, faktycznie od razu była ulokowana „pomiędzy” literaturą a naukami o kulturze. Owo bycie „pomiędzy” wytwarzało świadomość „tymczasowości” lokalizacji każdej z tych dziedzin. Kiedy, jak wspomina, w 1998 roku przeczytała w „Critical Inquiry” artykuł Susan Gubar: *What Ails Feminist Criticism*, odczuła ulgę, że nie należy do tej „chorej” krytyki feministycznej i określa swą tożsamość

jako „teoretyczka kultury” (s. 1730). W późnych latach 90. uprawianie literackiej krytyki feministycznej stało się „niemodne”. Antologia Sandry Kemp i Judith Squires: *Feminisms* (1997)¹⁹ nakreślała nowe kierunki:

Ta innowacyjna antologia prac z teorii feministycznej sygnalizuje feministyczną kulturę wizualną i feministyczne badania nad technologią jako wschodzące nurty feministycznej nauki, podczas gdy literackie badania feministyczne zostały zesłane do historycznej części [dyscyplin] „akademickich” (s. 1730).

Rok 1998 uznaje McDermott za moment zwrotny – nie ma już odąd nowych zbiorów prac, jedynie przedruki dawnych antologii, w teorii panuje zastój²⁰. Po tej dacie śledzi coś, co nazywa „życiem po życiu krytyki feministycznej” (s. 1731): nowe składanki, nowe konfiguracje, w jakie wchodzi literatura pisana przez kobiety i same badania literackie.

McDermott podaje przykłady związków teorii feministycznej, literatury i badań kulturowych i wyprowadza z nich dwa modele badań, które przychodzą po krytyce feministycznej.

W pierwszym modelu feministyczni badacze kultury pracują, co prawda, na tekstach literackich, ale traktują je tylko jako przestrzeń eksploracji „feministycznego trybu myślenia” (s. 1733). Ponieważ McDermott podziela pogląd Sharon Marcus, że literatura świętuje swój rozkwit, a teoria przeżywa impas, stąd rodzi się u niej przekonanie, że literatura może dostarczyć impulsów czy idei, „może mówić coś, wyprzedzając samą teorię feministyczną” (s. 1733). Opisując praktykę badawczą w relacji między literaturą a kulturoznawstwem, McDermott posługuje się świadomie słowem: „używa”. I tak, Jackie Stachey „używa” opowiadania Margaret Atwood: *Hairball* [Kamień włosowy] w swych *Teratologies. A Cultural Study of Cancer* (1997), badając kulturowe dyskursy na temat raka jako „potwornych narodzin” („monstrous birth” – s. 1731), a Janice Haaken „używa” powieści Jane Smiley: *A Thousand Acres*, aby wprowadzić swoją feministyczną analizę syndromu odzyskania pamięci w *Pillar of Salt* (1998). Co taka praktyka „użycia” może oznaczać?

McDermott sięga po tekst Lynne Pearce, która we wstępie do antologii *Devolving Identities: Feminist Readings in Home and Belonging* (2000) diagnozowała, że zarówno w badaniach feministycznych, jak i w genderowych badaniach teoretyków kultury zmienia się status literatury. Skoro już nie jej

¹⁹ *Feminisms*. Eds. S. KEMP, J. SQUIRES. Oxford, New York, Oxford University Press, 1997.

²⁰ Za wyjątki uznaje McDermott prace Ruth ROBBINS: *Literary Feminism* (Basingstoke, Palgrave 2000) czy S. BENSTOCK, S. FERRISS, S. WOODS: *A Handbook of Literary Feminisms* (New York, Oxford University Press, 2002).

literackość jest obiektem zainteresowania, to feministyczni badacze mogliby „użyć [use] tekstów literackich jako »trampoliny« do zapytania o swe własne »przemieszczone tożsamości«” (s. 1732). Relacja tekst – czytelnik uległaby zmianie: czytelnicy byłiby zainteresowani procesem „robienia” literatury, włączania w ów proces „własnego »ja«” (s. 1732)²¹. Jednakże po czterech latach (w *The Rhetorics of Feminism*²²) Pearce doszła do wniosku, że (jak to ujmuje McDermott)

[...] jedyną możliwą feministyczną „literacką” odpowiedzią na przepaść między krytyką literacką a wysoką teorią [*to the high theory-literary criticism gap*] jest po prostu pozostawienie za sobą [*leave behind*] literatury i badań literackich (s. 1732).

I dla McDermott przykładem takiej zmiany nie tylko metody (od analizy literackiej do kulturowej), ale i tematu (od „dyskursywnej kreacji czarnego macierzyństwa” po „transmisję traumatycznej pamięci od matki do córki” – s. 1732), są dwa eseje Marianne Hirsch²³, których przedmiotem jest ten sam utwór: *Beloved* Toni Morrison. Hirsch przenosi problematykę genderową z badań literackich na badania postpamięci (i Holocaustu). „Tutaj istotność feminizmu lub krytyki feministycznej jako metodologii staje się punktem spornym” (s. 1732). Jednakże ów spór rozstrzyga Hirsch na korzyść „feministycznego sposobu poznawania tej przeszłości”, „pewnego szczególnego sposobu wiedzy o innym” (s. 1733)²⁴. Hirsch – spokrewniona z *queer theory* – skłonna jest raczej rezygnować z kobiecej tematyki na rzecz feministycznego sposobu poznawania przeszłości i „innego”.

Ogłaszając czas „po krytyce feministycznej”, jednocześnie ta sama McDermott w finale swojej wypowiedzi odnotowuje renesans feministycz-

²¹ „Tym – pisze L. Pearce, cytowana przez McDermott – co nam dały w swoim pisaniu autorki takie, jak Butler, Haraway i Probyn, jest, nade wszystko, jakiś nowy model tego, jak można użyć [use] relacji tekst – czytelnik w nadawaniu sensu światu (światom), który (które) zamieszkujemy: a w szczególności, określony sposób, w jaki możemy twórczo kombinować teksty innych z tekstowym wytwarzaniem »siebie«, by uzyskać jakieś nowe perspektywy dotyczące naszego skomplikowanego »usytuowania« w obrębie współczesnej kultury”. L. PEARCE: *Introduction: Devolution and the Politics of Re/location*. In: *Devolving Identities: Feminist Readings in Home and Belonging*. Ed. L. PEARCE. Aldershot, Ashgate, 2000, s. 28.

²² L. PEARCE: *The Rhetorics of Feminism: Readings in Contemporary Cultural Theory and the Popular Press*. London–New York, Routledge, 2004.

²³ M. HIRSCH: *Maternity and Rememory: Toni Morrison's „Beloved”*. In: *Representation of Motherhood*. Eds. D. BASSIN, M. HONEY, M. KAPLAN. New Haven, Yale University Press, 1994; M. HIRSCH: *Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission*. In: *Extremities: Trauma, Testimony and Community*. Eds. N.K. MILLER, J. TOUGAW. Urbana, University of Illinois Press, 2002.

²⁴ Cyt. za: M. HIRSCH: *Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission...*, s. 88.

nych badań literackich. W latach 2002–2006 w Wielkiej Brytanii pojawiły się symptomy uaktywnienia się „nowej generacji feministycznych krytyków w akademii” (s. 1733): wzrosła liczba feministycznych konferencji, nastąpił wyraźny rozwój stron internetowych poświęconych pisaniu kobiet. Jednakże nastąpiła też wyraźna reorientacja centrum zainteresowań i, co za tym idzie, metodologii.

Pojawił się drugi model. Na liście zrekonstruowanej przez McDermott znalazły się zainteresowania literaturą pisaną przez kobiety, ale w jej związku z rynkiem, feminizmem, w jej relacji z popularnymi formami literatury, kulturą gwiazd (*celebrities*). Postawiono od nowa pytania o kobiece autorstwo, o literacką i kulturową jego konstrukcję. Ten drugi model reprezentują badaczki wyedukowane na teorii kultury, na badaniu kultury masowej, stąd ukierunkowanie na „produkcję i recepcję pisania kobiet” (s. 1733). Kobieta – autorka, produkcja tekstowa nie znika ze sceny badań, ale pojawia się w nowej postaci: jako *celebrity* albo jako obiekt fascynacji w literackich tekstach lub w kulturze masowej. A zatem, feministyczna krytyka literacka staje się częścią szerszego projektu badań literackich i kulturowych. Projektu odłączonego już od feministycznych badań literackich prowadzonych w *women's studies*. Czyżby było tak, że „z jednej strony literackie badania już dłużej nie potrzebują genderu, przynajmniej nie jako jakiejś dyskretnej czy wydzielonej kategorii; a z drugiej strony feministyczne badania już dłużej nie potrzebują badań literackich”? (s. 1731).

Kiedy się zastanawiam nad tymi różnymi momentami i akcentami – konkluduje McDermott – uderza mnie, że to, co było krytyką feministyczną, poprzeczowało się na bardzo różne obszary. W tym toczącym się przewartościowaniu pytania o to, jak miał(y)by wyglądać feminizm(y), czym powinny być literackie badania feministyczne i jak oba odnoszą się do kategorii literatury, pozostają otwarte (s. 1733).

8. Kobiety, feminizm i *queer theory*

Gorączkowo w latach 90. stawiane pytania o to, czy jest możliwe przy mierze feminizmu z teorią *queer*, nie znalazły do dzisiaj ostatecznych odpowiedzi. Zainteresowane relacjami z *queerem* reprezentantki feminizmu były podzielone: jedne postrzegały je jako konfliktowe i nie do przekroczenia, drugie zaś poszukiwały zbliżenia. Od momentu, kiedy następowała instytucjonalizacja teorii *queer* (pod różnymi szyldami: *sexuality studies*, *queer*

studies, lesbian gay bisexual transgender queer studies, gender studies), opozycje zdawały się dominować nad możliwymi do uchwycenia podobieństwami. Tym bardziej, że lesbijski feminizm, który był najbardziej (spośród różnych wariantów feminizmu) zainteresowany wzajemnymi związkami z queerem, nie rozwiązał sporu z samym feminizmem. Wobec feminizmu – jak zauważała Amy T. Goodloe – feminizm lesbijski zajmował pozycje różnicy, podczas gdy wobec *queer* ustawiał się w opozycji²⁵.

Czy *queer* demontuje feminizm, czy poszerza zakres jego refleksji i aktywności? Czy opozycje wynikają z odmiennych założeń i ich politycznych implikacji, czy ich źródłem są odmienne postawy teoretyczne (np. dekonstrukcjonistów), a może działają zarówno już wymienione, jak i inne przyczyny?

Jeśli rozpatrywać możliwości nawiązania takiego przymierza, wychodząc od ustabilizowanych pozycji *women's studies, lesbian studies* (podobnie *gay studies*, gdy myślimy o podstawach teoretycznych) i *queer studies*, to wydaje się mało prawdopodobne, aby mogło być ono zrealizowane. Podczas gdy badacze kobiecych i lesbijskich studiów ciągle pracowali nad udoskonaleniem narzędzi i poszerzaniem definicji tożsamości (między innymi wraz z poszerzaniem pojęcia genderu), to queerowcy ją dekonstruowali, lokując siebie w erze posttożsamości, a w każdym razie kryzysu tożsamości. Gdy pierwsi analizowali swoistość doświadczenia kobiecego/lesbijskiego (gejowskiego), to drudzy kategorycznie odżegnywali się od podobnych, esencjalistycznych kwestii. Lesbijski feminizm zainteresowany tożsamością polityczną – zbiorową – nie mógł znaleźć wsparcia u queerowców, którzy, choć często mieli za sobą aktywność w ruchu gejowskim, to – jako akademicy wierni założeniu społecznego konstrukcjonizmu – uznawali za fikcję wszelkie pojęcia, w tym także pojęcie politycznej tożsamości, które powinno być relegowane do lamusa. Stąd też queerowców zajmuje nie opozycja pomiędzy hetero- i homoseksualnością, która jest centralna dla badań *gay/lesbian studies*, ale przede wszystkim to, w jaki sposób, za pomocą jakich praktyk dyskursywnych, są obie te kategorie konstruowane, czemu służyły i nadal służą, jakie są ich związki z wiedzą i władzą. O ile pierwsi skoncentrowani byli na opresji i seksizmie, to drudzy na homofobii. *Gender* (w szerokim związku z rasą, klasą, etnicznością itd.) i seksualność jako kategorie analityczne spajały badania pierwszych, natomiast drudzy akcentowali seksualność, często nadając jej status autonomiczny, poza *genderem*.

Ostatnia dekada XX wieku przebiegła pod znakiem obrony założeń *lesbian studies* i lesbijskiego feminizmu przed (nie tylko) domniemanymi, ne-

²⁵ A.T. GOODLOE: *Lesbian Feminism and Queer Theory: Another „Battle of the Sexes”* [1994]. Dostępne w Internecie: <http://www.lesbian.org/amy/essays/lesfem-qtheory.html> [data dostępu: 07.2008].

gatywnymi konsekwencjami teorii i praktyki *queer*. Kontestacja dokładnie wpisująca się w wymienione już linie sporu.

Najtrudniejszą do przekroczenia okazała się kwestia tożsamości politycznej. Tym bardziej, że queerowcy zainteresowani byli nie – akcentowaną wcześniej – „promocją asymilacji i akceptacji seksualnych mniejszości”, ale raczej „badaniem procesu, w którym wytworzone zostały ta norma i ten margines”²⁶. Ze strony obrońców tożsamości padały oskarżenia o zdradę wspólnoty – wspólnoty niezbędnej do prowadzenia walki politycznej. W tym aspekcie teoria *queer* była postrzegana jako nieprzydatna dla feminizmu lesbijskiego, dysponenta bardziej adekwatnej do potrzeb „społecznej i politycznej analizy, która nie jest dostępna dla teorii *queer*”²⁷.

Nawet Judith Butler, stwierdzająca wprost, zgodnie z duchem społecznego konstrukcjonizmu, że nie ma czegoś takiego, jak lesbijski feminizm, zajęła pozycję koncyliacyjną wobec kwestii tożsamości politycznej:

Mobilizowanie kategorii tożsamości – pisała – do politycznej aktywizacji może zawsze doprowadzić do tego, że tożsamość stanie się narzędziem władzy, której się sprzeciwiamy. Nie ma jednak żadnego powodu, dla którego z tożsamości mielibyśmy nie korzystać albo nie dać się jej wykorzystać. Żadna pozycja polityczna nie znajduje się poza zasięgiem władzy: może właśnie z ich wzajemnych związków wypływa zdolność działania, rodzi się potencjał naruszenia i odwrócenia regulatywnych porządków²⁸.

Ze strony zwolenniczek lesbijskiego feminizmu także pojawiły się próby wychodzenia naprzeciw koncepcji *queer*. Nawet Sheila Jeffreys²⁹ – jedna z najbardziej płomiennych przeciwniczek teorii *queer*, która argumentowała, że założenia tej teorii są sprzeczne z celami feminizmu, że ignoruje ona kobiety, kolonizuje i zawłaszcza ich terytoria, uprzywilejowując kulturę męską (podobne zastrzeżenia były dość powszechne) – broniąc stabilnej i spójnej tożsamości, skłonna była, ze względu na tożsamość seksualną, przystać na ideę seksualności nienormatywnej.

²⁶ H. LOVE: *Feminist Criticism and „Queer” Theory*. In: *A History of Feminist Literary Criticism*. Eds. G. PLAIN, S. SELLERS. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 302.

²⁷ A.T. GOODLOE: *Lesbian Feminism and Queer Theory: Another „Battle of the Sexes”...*; autorka odwołuje się do poglądów Arlene STEIN (*Sisters and Queers: The Decentering of Lesbian Feminism*. „Socialist Review” 1992, Vol. 22, no. 1 (January), s. 33–55).

²⁸ J. BUTLER: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. KRASUSKA. Wstęp O. TOKARCZUK. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s. 31–32.

²⁹ Zob. S. JEFFREYS: *The Queer Disappearance of Lesbian Sexuality in the Academy*. „Women’s Studies International Forum” 1994, Vol. 17, nr 5; EADEM: *Return to Gender: Postmodernism and Lesbian and Gay Theory*. In: EADEM: *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*. North Melbourne, Spinifex Press, 1993.

Można powiedzieć, że wyłoniła się pewna wspólna postawa, która mogła stanowić nić łączącą obie strony, postawa, której hasłem była antynormatywność. Tym bardziej, że lesbijski feminizm miał za sobą, licząc od lat 70., długą historię walk z represją patriarchy. I do tej historii badaczki często się odwoływały, wskazując, że to lesbijki stanowiły awangardę wyzwolenia. Od czasów „lawendowego zagrożenia” (takim mianem oznakowała lesbijki Betty Friedan w czasie drugiego kongresu National Organization for Women, który odbył się w 1970 roku) to lesbijki prowadziły walkę z reżymem heteroseksualności i wszystkimi jego konsekwencjami.

W swoim eseju *Positions for Classicists, or Why Should Feminist Classicists Care about Queer Theory?*³⁰ Kirk Ormand wskazuje na bliskość pojęć teorii *queer* i wczesnego feminizmu. Jeśli przyjąć za Alexandrem Doty, że *queer* to „właściwość wszelkiej ekspresji, którą można oznaczyć jako kontra-, nie- albo antynormatywną [*contra-, non-, or anti-straight*]”³¹, to można znaleźć jej artykulację w ujęciu przez Kristewę kobiety: „Jeśli kobiety mają do odegrania jakąś rolę w tym rozwijającym się procesie – pisała – to tylko pod warunkiem, że przyjmą na siebie funkcję negatywną: odrzucenia wszystkiego tego, co skończone, zdefiniowane, ustrukturuwane, wyposażone w sens, [odrzucenia] właściwości obecnego społeczeństwa”³².

W przypadku lesbianizmu zawężenie jego definicji przez Adrienne Rich do kwestii wyboru, z lekceważeniem seksualnego wymiaru związków między kobietami, spowodowało odsunięcie się wielu lesbijek od ruchu, który konstruował lesbijską tożsamość. Jedynie zmiana w jego polu mogła spowodować ruch ku teorii *queer*, ale i ku tym lesbijkom, które w jej obrębie się znalazły (także w ruchu *queer*). Stąd Arlene Stein, krytykująca *queer*, równocześnie proponuje nową wersję lesbijskiego feminizmu, w której lesbianizm określany byłby jako „tożsamość tymczasowa”.

Nawet jeśli pojawiły się tendencje, aby uelastyczyć pojęcie tożsamości – w tym także tożsamości lesbijskiej, ale z akcentem na jej seksualność – to druga przeszkoda od strony *queer*: postulat oddzielenia seksualności od genderu, okazała się trudniejsza do przekroczenia. Zachowanie owego związku w niektórych wypowiedziach badaczek stało się wręcz warunkiem

³⁰ K. ORMAND: *Positions for Classicists, or Why Should Feminist Classicists Care about Queer Theory?* [1996]. Dostępne w Internecie: <http://www.stoa.org/diotima/essays/ormand96.shtml> [data dostępu: 07.2008].

³¹ A. DOTY: *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, s. XV. „[...] kiedy używam terminów »queer« lub »queerowość« jako przymiotników lub rzeczowników, czynię tak, aby zasugerować pewną skalę ekspresji nienormatywnej [*nonstraight expression*] w masowej kulturze lub w odpowiedzi na nią. Ta skala obejmuje w szczególności ekspresje: gejowską, lesbijską i biseksualną; ale obejmuje również wszystkie inne potencjalne (i potencjalnie nieklasyfikowalne) stanowiska nienormatywne” (s. XVI).

³² Wypowiedź J. KRISTEVEJ. W: *Luttes de femmes*. Numéro spécial „Tel Quel” 1974, nr 58.

jakiegokolwiek zbliżenia z queerowcami. Zarzuty padały wielorakie: Walters – przeciwniczka „queerowania genderu” przez mężczyzn – stwierdzała, że teoria *queer* „redukuje *gender* do statusu tropu”³³, który gejowscy badacze mogą z łatwością pomijać, co oznacza, że mogą ignorować lesbijki i ich miejsce wśród kobiet. Często odwoływano się do argumentacji Adrienne Rich, która stawiając *gender* ponad seksualnością, wskazywała na różnice w mechanizmie opresji:

Geje są zachęcani do tego, aby się dopasować do wizerunku mężczyzny hetero [*straight man*], do pozycji relatywnej władzy. Lesbijki są zachęcane, aby stać się kobietami hetero [*straight women*], zachęcane do pozycji relatywnej opresji³⁴.

Oddzielić seksualność od *genderu* to zbagatelizować seksizm – powiadano z jednej strony. Z drugiej zaś twierdzono – jak to czyniła Jacquelyn Zita³⁵ – że feminizm, w tym też feminizm lesbijski, ma przewagę nad *queer*, ponieważ interesują go różnorodne formy opresji. Tym samym jest bardziej inkluzywny niż ekskluzywny – bo skoncentrowany na homofobii – *queer*.

Podobne argumenty przeciw teorii *queer* wygłaszała Arlene Stein. Konstruując to, że teoria *queer* niweluje rzeczywiste i strukturalne różnice pomiędzy kobietami, że tym samym zaniedbuje doświadczenie lesbijek jako kobiet, że likwiduje swą polityczną skuteczność, równocześnie znajdowała korzyści płynące z tej konfrontacji. Feministki lesbijskie musiały – wedle Stein – przemysleć formułę Gayle Rubin z roku 1975, pomieszczoną w jej *The Traffic in Women: Notes on the „Political Economy” of Sex*³⁶, że system *sex/gender*, czyli system opresjonujący kobiety, jest takim samym systemem, jaki opresjonuje męskich homoseksualistów, a także musiały nabrać dystansu do przekonania, że ma on wyższość nad innymi formami opresji.

Stein zatrzymuje się na linii, w obrębie której zaznaczona jest równość opresji. Zapewne dlatego znajduje inspirację na przykład w teorii *queer* (oczywiście, zgodnie z jej własnym postrzeganiem *queer*), a nie w nowej opcji, którą zaproponowała już w 1984 roku sama Gayle Rubin, pisząc

³³ S.D. WALTERS: *From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism and Lesbian Menace (or, Why Can't Woman Be More Like a Fag?)*. „Signs” 1996, no. 21, s. 843.

³⁴ K. ORMAND: *Positions for Classicists, or Why Should Feminist Classicists Care about Queer Theory?...?*; autor powołuje się na artykuł A. RICH: *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. H. ABELOVE, M.A. BARALE, D.M. HALPERIN. London–New York, Routledge, 1993, s. 235 (inny przedruk: *Feminist Literary Theory. A Reader*. Ed. M. EAGLETON. Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1986).

³⁵ J. ZITA: *Gay and Lesbian Studies: Yet Another Unhappy Marriage?* In: *Tilting the Tower: Lesbians Teaching Queer Subjects*. Ed. L. GARBER. London–New York, Routledge, 1994.

³⁶ G. RUBIN: *The Traffic in Women: Notes on the „Political Economy” of Sex*. In: *Towards an Anthropology of Women*. Ed. R. REITER. New York, Monthly Review Press, 1975.

w *Thinking Sex...*: „Feminizm jest teorią opresji genderowej. Założyć automatycznie, że to czyni z niego teorię opresji seksualnej, to nie umieć rozróżnić pomiędzy genderem, z jednej strony, a erotycznym pożądaniem, z drugiej”³⁷. Tym samym Gayle Rubin wpisywała się w nurt optujący za oddzieleniem genderu od seksualności, feminizmu od studiów dotyczących mniejszości seksualnych. Feministki odpowiadały, że interesują je wszystkie mniejszości, nie tylko mniejszości seksualne.

Kirk Ormand³⁸ – analizując problem tożsamości i relacji pomiędzy genderem a seksualnością z perspektywy filologa klasycznego – znajduje implikowany związek pomiędzy feminizmem (lesbijskim) a teorią *queer*. Ów związek wyraźnie zarysowuje się w praktyce „queerowania tekstu”, która ma na celu zademonstrować „funkcję męskiego homoseksualnego pożądania w tekście”. Zakładając, że chodzi zarówno o nienormatywność pożądania, jak i nienormatywność samego tekstu. Otóż, operacja queerowania tekstu jest – wedle Kirka Ormunda – analogiczna do politycznego działania queerowców: do ich coming outu (wychodzenia z ukrycia). I jest paradoksalna, ponieważ z jednej strony konsekwentny społeczny konstrukcjonista nie powinien odwoływać się do etykietek tożsamościowych i wskazywać na homoseksualność postaci powieściowych (a tym bardziej nazywać je: gejem czy lesbijką), z drugiej zaś strony, gdy chce poszerzyć zachodnioeuropejski kanon literacki, przerwać jego normatywność, zmuszony jest kreować jakiś literacki obraz homoseksualności. Reasumując, zaburzając pojęcie tożsamości, równocześnie jakieś przedstawienie tożsamości musi, choćby na chwilę, odzyskać. I nawet jeśli queerowcy odłączają się od powiązań z genderem, to Ormand jest przekonany, że w teorii *queer* istnieją „implicitne relacje z genderem, do których są odwołania w tekstach queerowych”. A zatem, „stare hierarchie genderu ciągle kierują literackimi interpretacjami, nawet queerowaniem, właśnie wtedy, kiedy tematyzują one różne seksualności”.

Odwołując się do swego doświadczenia – badacza tekstów starożytnych – konstruuje Ormand dwa aksjomaty: pierwszy mówi, że nie możemy odseparować feminizmu od lesbijskiej tożsamości, wówczas bowiem „nie możemy uznać za rzecz oczywistą dawnej lesbijskiej seksualności”, a drugi wskazuje, że musimy zacząć queerować także dawną kobiecość (albowiem dawna męskość już ma swoją „historię”). Jeśli idzie o pierwszy przymus, to wspiera się on na przeświadczeniu Ormunda, że historyczna konstrukcja seksualności lesbijskiej ciągle oczekuje na swoich badaczy. Dawna praktyka seksualna była opisywana bez względu na wy-

³⁷ G. RUBIN: *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader...*, s. 32.

³⁸ K. ORMAND: *Positions for Classicists, or Why Should Feminist Classicists Care about Queer Theory?*...

bór obiektu, a zatem niezgodnie z naszymi obecnymi przekonaniem, lecz z uwagi na rolę – czynną albo bierną – jaką ów obiekt odgrywał w akcie seksualnym. Kobiety są – w starożytnych tekstach – utożsamiane z pasywnością. Lesbijki są przede wszystkim kobietami w pozycji podporządkowania. Ich bierność i bezsilność upewnia Ormunda w jego tezie, że przyglądając się starożytnej literaturze, nie można odrywać genderu od seksualności. „Starożytny system *gender* – konkluduje Ormund – całkowicie unieważnia jakiegokolwiek pojęcie seksualności”, jakie wprowadza dzisiejsza perspektywa lekturowa.

Jest zatem tak, że nawet jeśli możliwa jest zgoda ze strony feminizmu (lesbijskiego) na rozproszenie stabilnych tożsamości, to nie ma zgody na hegemonię seksualności nad genderem. Posttożsamościowe stanowisko przyjmuje Lisa Duggan w znanym artykule *Making it Perfectly Queer*³⁹, twierdząc, że gejowska (także lesbijska) polityka zyskuje na odstępstwie od gejojskiej tożsamości (utwierdzanej przez *gay studies*) i tożsamości lesbijskiej (utwierdzanej przez *lesbian studies*), że, jak to streszcza Amy T. Goodloe, „tożsamość *queer* nie może ze swej natury ulegać utrwaleniu, ale jest stale negocjowana, do pewnego stopnia definiując siebie samą przez przeciwstawienie się nie-queerowi, temu, co normatywne, instytucji obowiązkowej heteroseksualności”⁴⁰, co czyni ją strategią politycznie przydatniejszą od strategii nacjonalistycznej i liberalnej, przyjmowanych przez długie lata w polityce gejojskiej. Dotąd, zauważa Lisa Duggan, „wspólnota queerowa” była „definiowana jedynie przez *gender* partnerów seksualnych jej członków”, chodzi więc o to, aby zbudować „nową wspólnotę”, którą „jednoczy jedynie jakieś wspólne odstępstwo [*shared dissent*] od panującej organizacji seksu i genderu”⁴¹. Wobec obawy, że tak rozumiane „wspólne odstępstwo” od heteronormatywności będzie sprzyjać naturalizacji heteroseksualności, Duggan odwołuje się do konstruktywizmu teorii *queer*, mówiąc, że nie chodzi o „hegemoniczne, ustrukturuwane relacje i znaczenia seksualności oraz genderu, lecz o ich aktualne, historyczne formy [które] są otwarte, stanowiąc stale temat negocjacji i renegotjacji”⁴². Zachowanie tych – niehierarchicznych – relacji seksualności i genderu uznaje Amy T. Goodloe za warunek wstępny dialogu pomiędzy feminizmem a teorią *queer*. I dlatego też podważa projekt Michaela Warnera, zawarty w przedmowie do zredagowanej przez niego książki *Fear of A Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (1993)⁴³ – jako projekt owego warunku nie-

³⁹ L. DUGGAN: *Making it Perfectly Queer*. „Socialist Review” 1992, Vol. 22, nr 1.

⁴⁰ A.T. GOODLOE: *Lesbian Feminism and Queer Theory: Another „Battle of the Sexes”...*

⁴¹ L. DUGGAN: *Making it Perfectly Queer...*, s. 20.

⁴² *Ibidem*, s. 23.

⁴³ M. WARNER: *Introduction*. In: *Fear of A Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Ed. M. WARNER. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

spełniający. Goodloe zauważa bowiem, że Warner, z optymizmem zakładając „partnerstwo” między feminizmem a teorią *queer*, zaciera oczywiste sprzeczności, które występują pomiędzy tymi dwoma trybami analizy: jednym skoncentrowanym na genderze, drugim na seksualności. Warner twierdzi, że teoria *queer*

otwiera się w taki sam sposób, jak to robił feminizm, od kiedy femiści zaczęli traktować *gender* jako kategorię coraz bardziej podstawową, aby zrozumieć problemy, które z początku nie wyglądały na specyficznie genderowe⁴⁴.

Znaczna część roboty feministycznej teorii społecznej składała się z pokazywania, że podstawowe conceptualizacje – sposoby przeciwstawiania domu i ekonomii, politycznego i osobistego, albo systemu i życia społecznego [*lifeworld*] – zakładają i wzmacniają jakąś paradygmatycznie męską pozycję. Teoria *queer* zaczyna przyjmować stanowisko skłaniające do dokonania podobnych zabiegów krytycznych, czasami odnosząc się do tych samych opozycji (polityczne i osobiste, intymne i publiczne, rynek i świat społeczny), ale także i do innych – jak sposoby odróżniania członków grupy od nie-członków, seksualnego od nie-seksualnego, sposobów przeciwstawiania tego, co dane, i wybrane, i sposobów utożsamiania intymnego z rodzinnym⁴⁵.

Broniąc związku genderu i seksualności, Goodloe zarzuca Warnerowi, że zmierzając do swego celu – znalezienia podobieństw między feminizmem a teorią *queer* – zaciera istniejący konflikt między nimi i sam mimo woli przyjmuje „paradygmatycznie męską pozycję”, anulując niepokoje feministek i lesbijek o ich status w przymierzu z queerowcami. Tymczasem Goodloe przypomina mocne zastrzeżenia Sheili Jeffreys, która takie kluczowe dla teorii *queer* pojęcia, jak „*kamp*” czy „*drag*”, uważa za „zbudowane na męskich gejowskich pojęciach performatywnej kobiecości, które nie tylko wykluczają biologiczne kobiety, ale wynoszą na ołtarze dominującą konstrukcję męskości jako binarnej opozycji do kobiecości”⁴⁶.

Warner tak uzasadnia przejście od kategorii „gej” do kategorii „*queer*”:

Preferowanie „queeru” reprezentuje, między innymi, jakiś agresywny impuls generalizacji; odrzuca ono jakąś zmierzającą ku mniejszości [*minoritizing*] logikę tolerancji lub prostej politycznej reprezentacji interesów, na korzyść jakiegoś bardziej całkowitego oporu wobec rządów normalności⁴⁷.

⁴⁴ Ibidem, s. XIV.

⁴⁵ Ibidem, s. XXIII.

⁴⁶ A.T. GOODLOE: *Lesbian Feminism and Queer Theory: Another „Battle of the Sexes”...*

⁴⁷ Ibidem, s. XXVI.

Zarzut Amy T. Goodloe brzmi: Warner nie dostrzega również u siebie ruchu zmierzającego ku mniejszości, skoro *queer*

nie tylko potwierdza jakąś utrwaloną większościową „normę”, przeciwko której konstituuje się jako „*queer*”, ale także jakąś utrwaloną mniejszościową „queerowość”, która nigdy nie wejdzie w obszar owej normy. Biorąc pod uwagę, że większość mężczyzn gejów ma swój udział w normatywnym męskim przywileju, nierealistyczna wydaje się wiara, że sama „queerowość” wystarczy, aby się bez reszty ukonstytuować na marginesach⁴⁸.

Eve Kosofsky Sedgwick — uznawana za jedną z głównych teoretyczek *queer* — w dodanej w 1992 roku *Przedmowie do Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), wyjaśnia jedno z nieporozumień, które otaczały pierwsze wydanie jej książki. Krytykowano ją powszechnie za całkowity brak zainteresowania kobietami. Tymczasem — jak mówi — głównym adresatem jej książki były feministyczne badaczki. A celem jej była interwencja, „feministyczna restrukturyzacja całego szeregu dyscyplin wedle stosunkowo niewielkiej liczby mocnych aksjomatów” (s. VII)⁴⁹. Ów zamysł zrodził się z diagnozy sytuacji w obrębie *women's studies*:

W szczególności uznałam za opresyjny ten higieniczny sposób, w jaki różnorodność różnych instytucjonalnych, pojęciowych, politycznych, etycznych i emocjonalnych przygodności obiecywała (groziła?), że stanie razem w jednym szeregu tak równo, żeby rozwinąć się w jakieś feminocentryczne pole badań kobiecych [*women's studies*], w których tematy, paradygmaty i nacisk polityczny badań, tak samo, jak i samych badaczek, mogłyby w całości zostać utożsamione z tym, co kobiecie [*the female*] (s. VII–VIII).

Between Men... nie miała być książką skierowaną przeciw kobietom ani też walczącą z feminizmem, ale na odwrót: miała na celu wnieść „komplikujący, antyseparatystyczny i antyhomofobiczny wkład w ruch feministyczny” (s. VIII).

Between Men... nie promuje także ani nie czyni centralnym tematem — co jej zarzucano — homoseksualnych mężczyzn. W trakcie jej pisania, mówi autorka,

byłam bardzo zaangażowana w kulturę i krytykę feministyczną o nachyleniu lesbijskim, ale faktycznie znałam tylko jednego mężczyznę jawnego geja (s. VIII).

⁴⁸ A.T. GOODLOE: *Lesbian Feminism and Queer Theory...*

⁴⁹ E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1992. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

I rzeczywiście, *Between Men...* nie wyklucza feministycznych problemów, tylko je diagnozuje, opisuje od strony albo z miejsca, w którym stykają się homofobia i feminizm. A zatem, homofobia jest ujmowana przez Sedgwick jako nieodłączna od struktur patriarchatu, jako „nieunikniona konsekwencja [...] patriarchalnych instytucji” (s. 178)⁵⁰. Patriarchat wręcz domaga się homofobii: „[...] homofobia jest dla patriarchatu strukturalnie niezbędna” (s. 179). Zwalczyć ją, to zmienić całą „tkankę” stosunków „rodzinnych, płciowych, klasowych, rasowych, związanych z wiekiem” (s. 179). Wychodząc od struktur patriarchatu, opisując związki homospołeczne⁵¹ (które opresjonują kobiety, albowiem w patriarchacie kobiety są instrumentalizowane i funkcjonują w opartych na rywalizacji związkach męsko-męskich), Sedgwick kreuje znaczącą analogię między seksizmem a mizoginią, seksizmem a homofobią. W ten sposób oddala zarzuty, że homofobia, uznana za centrum badań w teorii *queer*, zniweluje zainteresowanie seksizmem. Co więcej – odżegnując się od błędnych sugestii, że męskie pragnienie homoseksualne indukuje (z konieczności) mizoginię, tworzy *iunctim* pomiędzy inną parą: homofobią (skierowaną także przeciwko kobietom) a mizoginią. Pisze:

Będę natomiast argumentować, że homofobia, którą mężczyźni zwracają przeciw mężczyznom, jest – i to prawdopodobnie transhistorycznie – mizoginiczna. (Jest mizoginiczna nie tylko w tym sensie, że powoduje opresję tak zwanej kobiecości w mężczyźnie, lecz w tym sensie, że powoduje opresję kobiet) (s. 186).

⁵⁰ E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*. Wybrał i przeł. A. OSTOLSKI. „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10; są to fragmenty *Wprowadzenia* (*Introduction*) i rozdziału I (*Gender Asymmetry and Erotic Triangles*) książki *Between Men...* Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁵¹ Jak objaśnia Sedgwick, „męskie pragnienie homospołeczne” jest neologizmem, „utworzonym przez analogię do słowa »homoseksualny«” (s. 176), ale nie jest z tym słowem tożsame. Homospołeczne odnosić ma do „męskich więzi” (które mogą się cechować postawami homofobicznymi), natomiast powiązanie go z pragnieniem „równa się zatem postawieniu hipotezy, że między tym, co homospołeczne, a tym, co homoseksualne, zachodzi potencjalnie nieprzerwana ciągłość, kontinuum, którego widoczność – dla mężczyzn – jest w naszym społeczeństwie radykalnie przzerwana” (s. 177). Sedgwick precyzuje, że nie chodzi jej o genetyczne powiązania między pragnieniem homoseksualnym i homospołecznym, ale o uchwycenie „struktury relacji pomiędzy mężczyznami” i o zaznaczenie „historycznych różnic w tej strukturze”. O ile w przypadku mężczyzn pragnienie homospołeczne i homoseksualne należy rozumieć jako opozycyjne, o tyle w przypadku kobiet – zgodnie ze znaczeniem nadanym mu przez Adrienne Rich – można je traktować jako więzi charakteryzujące „kobiece kontinuum” („jedność kontinuum między »kobietami kochającymi kobiety« a »kobietami promującymi interesy kobiet«” – s. 178).

Sedgwick nie jest jednak skłonna wyprowadzać łatwych i ubezpieczających konkluzji: stąd woli, aby poddać dogłębnej analizie historyczny związek i sojusz pomiędzy feminizmem i antyhomofobią (w tym również przekonanie, że interesy męskich homoseksualistów są we wszystkich swoich aspektach zbieżne z interesami wszystkich kobiet, jak i przesąd, że homoseksualność stanowi źródło mizoginii).

Eve Kosofsky Sedgwick odegrała znaczącą rolę w uzyskaniu odpowiedzi na pytanie o relacje między genderem a seksualnością. I był to istotny jej udział w dyskusji nad możliwym przymierzem feminizmu i teorii *queer*. Sedgwick poddała refleksji i dekonstrukcji ważny dla tej teorii wątek – dychotomię heteroseksualność/homoseksualność, na której, jak uznała, ciąży odpowiedzialność za wszelkie wykluczenia i marginalizacje, dotyczące także seksualności w kulturze zachodniej. Albowiem owa dychotomia nadaje także spolaryzowaną formę organizacji kultury, która analogicznie zapisuje pochodne opozycje znaczeniowe: naturalności/nienaturalności, zdrowia/choroby, płodności/bezpłodności i śmierci. Zgodnie z Derridianą ideą dekonstrukcji autorka (w *Przedmowie do Between Men...* określa się jako „a deconstructive and very writerly close reader” – s. VII) wykazała, że ich relacje nie są symetryczne, ich znaczenia nie są niezależne od siebie, a opozycje centrum/margines, wewnątrz/zewnątrz, nie mają stabilności. W *Epistemology of the Closet* (1990) wskazuje na kryzys homo/heteroseksualnej definicji objawiający się w teorii gejowskiej między innymi w niekongruentnych rozumieniach homoseksualności przez konstrukcjonistów i esencjalistów. Ponieważ strona heteroseksualności charakteryzuje się większą stabilnością (binyaryzm kategorii genderowych: męskości/kobiecości) i jest trudniejsza do dekonstrukcji niż strona homoseksualności i orientacji seksualnej, którą cechuje opór wobec wszelkich dychotomii, a także bardziej spójne i mniej podatne na naruszenie jest esencjalistyczne stanowisko związane z genderem niż ewentualny esencjalizm wynikający z seksualnego wyboru obiektu, należy – zatem – oddzielić analitycznie *gender* od seksualności. Jednakże, co warto podkreślić, „oddzielić” nie oznacza dla Sedgwick „uprzywilejować” któreś z nich. I chociaż to seksualności nadaje Sedgwick niewątpliwie centralną pozycję w analizie kultury, to jednak w *Epistemology of the Closet* notuje:

Nie jest to argument za jakimś epistemologicznym albo ontologicznym uprzywilejowaniem osi seksualności w stosunku do osi genderu; ale jest to potężny argument za potencjalnym oddzieleniem jednej od drugiej.

Nawet gdyby trzymać się imperatywu skonstruowania jakiegoś ujęcia seksualności nieredukowalnej do genderu, to przecież od razu powinno być jasne, że zaistnieją pewne zakłócenia, z konieczności wbudowane w relację gejowsko/lesbijskiej i antyhomofobicznej teorii, przeszkadzające

jakiemuś szerszemu projektowi pojmowania teorii seksualności jako całości⁵².

Sedgwick mogła, w pewnym stopniu, zneutralizować niepokoje feministycznych badaczek o to, że teoria *queer* traktuje seksualność priorytetowo wobec genderu i, w konsekwencji, lekceważy seksizm, który ciągle, tak jak homofobia, rani lesbijki.

Do genderu, rasy i klasy dołączona zatem zostaje czwarta kategoria – seksualność. I chociaż teoria *queer* naciska na seksualność jako na centralną kategorię swego rozumienia wszelakich relacji społecznych: związków z władzą, opresji, homofobii itd., to sugestia Sedgwick – uznawanej za jedną z jej prekursorok i twórczyń – otwiera się, jak widać, na dialog z nazbyt okopanymi na swoich pozycjach dwiema stronami: feminizmem i queerem. Łącznik jest oczywisty, ponieważ Sedgwick, na co zwracano uwagę, korzysta z wielu aspektów feministycznej metodologii, tak jak i z Derridiańskiej dekonstrukcji oraz prac Michela Foucaulta.

Heather Love w swoim eseju *Feminist Criticism and „Queer” Theory* (umieszczonym w przywoływanej już wielokroć antologii *A History of Feminist Literary Criticism* z 2007 roku)⁵³ próbuje rozpatrzyć konflikt, jaki zarysował się pomiędzy „feministycznymi matkami i queerowymi córkami” (s. 302). Jednakże jej zamiarem nie jest podtrzymywanie albo kultywowanie owego konfliktu. Interesują ją bardziej punkty zwrotne – szczególnie w feminizmie i feminizmie lesbijskim – które wyznaczają w tym historycznym procesie zbliżeń i oddaleń perspektywy aliansu pomiędzy obiema stronami sporu. Rozpatrując tytuł antologii: *Coming Out of Feminism?* (1998)⁵⁴, mówiący o „wychodzeniu z feminizmu”, wskazuje na jego dwuznaczność: czy *queer* opuszcza feminizm (skupiając się na seksualności), czy może się z niego wywodzi? Heather Love odpowiada pozytywnie na drugie pytanie. I tropi feministyczną genealogię *queer*, zbierając argumenty na rzecz tezy, że „feminizm także głęboko wpłynął na badania queerowe” (s. 303). Bezcenne – w procesie rozwijania przez Love dowodzenia – okazują się spostrzeżenia Lisy Duggan w jej napisanej z Nan D. Hunter książce *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture* (1996)⁵⁵. Duggan uważa, że chociaż *queer* niewątpliwie wywodzi się z ruchu gejowskiego, to

⁵² E. KOSOFSKY SEDGWICK: *Epistemology of the Closet*. Berkeley, California–Los Angeles, University of California Press, 1990, s. 34.

⁵³ H. LOVE: *Feminist Criticism and „Queer” Theory*... Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

⁵⁴ *Coming Out of Feminism?* Eds. M. MANDY, N. SEGAL, E. WRIGHT. Oxford, United Kingdom, Blackwell, 1998.

⁵⁵ L. DUGGAN, N.D. HUNTER: *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*. New York–London, Routledge, 1996.

nie można zapominać, że oprócz „historii »queeru« nastawionej na znaczenia i konteksty chłopców” ma ona również ważną, zapominaną często, „*girl-history*”⁵⁶. Ta „historia dziewcząt” była kreowana przez lesbijki, które poczuły się wykluczone nie tylko z głównego nurtu feminizmu, ale także z feminizmu lesbijskiego, który zignorował ich orientacje seksualne, seksualność i praktyki seksualne. To one – jak notuje Duggan – „zaadaptowały *queer* jako znak separacji od takiej polityki, oznakę zasadniczej dysydencji”⁵⁷. Wybrały miejsce wśród queerowców, mimo że te alianse odwzorowywały niekiedy, znane z relacji heteroseksualnych, uprzywilejowanie więzi z mężczyznami (gejami) kosztem kobiecej „siostrzaności”.

Wiele kobiet – pisze Duggan – adaptuje *queer* jako znak szczególnego historycznego stosunku do feminizmu, a nie jego odrzucenia⁵⁸.

Heather Love, wskazując na okolice 1980 roku jako na zwrotny moment w feminizmie (feministki odwołują się do różnorodnych form doświadczenia opresji: lesbijki akcentują opresję seksualną, Afroamerykanki represje na tle rasowym, kobiety spoza klasy średniej represję związaną z ich statusem społecznym), prezentuje powszechnie znaną diagnozę. Jednakże w jej szkicu nabiera ona szczególnej funkcji. Chodzi bowiem Love o to, że wówczas właśnie zostało zarysowane podstawowe spektrum problemów, które budowały rodzaj „przedpola” dla teorii *queer*. Wówczas domagano się szerokiej definicji genderu, która uwzględniałaby różnice pomiędzy kobietami, wówczas też został wprowadzony w ruch proces autonomizowania się seksualności (orientacji seksualnej) jako kategorii analitycznej wobec genderu. I w tym czasie erozji podlegać zaczęły także pojęcia spójnej i stabilnej podmiotowości i tożsamości. Ow intelektualny aspekt feministycznej genealogii queeru (w odróżnieniu od jej społecznego aspektu u Lisy Duggan), której początkiem było przeartykułowanie kwestii „kobiet”, pozwala Love dać twierdzącą odpowiedź na pytania, stawiane przez nią na początku eseju:

Czy teoria *queer* została „zrodzona z kobiety”? Czy wychodzi [*come out*] z feminizmu *tą drogą*? Albo czy teoria *queer* wypuszcza [*out*] tę seksualność, która była zamknięta w feminizmie? I czy ta seksualność mogłaby być zidentyfikowana jako lesbijska? (s. 303).

Love akcentuje wagę przemieszczeń. Nie chodzi o to, że problem seksualności, pożądania zawsze był w centrum feministycznego zainteresowa-

⁵⁶ Ibidem, s. 14.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

nia. Chodzi o zmianę akcentów. Jeśli nazbyt szeroka definicja Adrienne Rich ignorowała orientacje seksualne lesbijek (somasochizm, *butches/femmes*), jeśli ich opresję ujmowała w takich samych kategoriach, jak opresję kobiet heteroseksualnych, to ów zwrotny moment w feminizmie miał polegać na uznaniu – tak uczyniła Gayle Rubin w 1984 roku – że seks „jest wektorem opresji”, czymś, „co przecina inne tryby społecznej nierówności, wydzielając grupy i jednostki zgodnie z własną wewnętrzną dynamiką” (s. 306–307)⁵⁹. Miał polegać na włączeniu lesbijek w szeroką koalicję wszystkich napiętnowanych ze względu na orientację seksualną mniejszości (gejów, somasochistów, transwestytów, *sex workers*). Love komentuje:

Strategiczne oddzielenie przez Rubin genderu i seksualności zmobilizowało feministyczne lesbijki do zrozumienia seksualnych związków pomiędzy kobietami jako praktykowania solidarności genderowej, a jej praca zaoferowała sposób nadania sensu konfliktowi pomiędzy ideałami seksualnego pożądania a praktyką, która rozgrywała się w grupach podnoszenia świadomości [*consciousness-raising*], na konferencjach i w protestach (s. 307).

Love śledzi, jak hasła wczesnego feminizmu – nie tylko z lat 80., ale i z 70. – zostają uaktywnione i sprzymierzone z założeniami teorii *queer*. Reaktywuje się przekonanie że „osobiste jest polityczne” i że należy odnowić pracę nad podnoszeniem świadomości. Przywrócona zostaje waga doświadczenia: lesbijskie doświadczenie seksualne zostaje odseparowane od utopijnych wizji radosnego feministycznego lesbianizmu, w którym seks pomiędzy kobietami miał być przestrzenią wolności, oddzieloną od społecznych problemów. Artykuł Cherrie Moragi i Amber Hollibaugh: *What We're Rollin Around in Bed With: Sexual Silences in Feminism*⁶⁰ stanowi dla Love ważny zapis owej nowej formuły lesbijskiego doświadczenia, zdominowanego przez traumę, ból i walkę o władzę. A zatem, doświadczenia stopionego z wszelkimi społecznymi problemami, które nie zawsze są widoczne na powierzchni. Doświadczenia opresji podzielanego z innymi mniejszościami seksualnymi. W tym miejscu i lesbijki, i queerowcy się spotykają, łączy ich ta sama kwestia: jak homofobia odciska piętno na ich osobowościach i jak formuje ich tożsamości. Jak je „uszkadza”.

W użyciu Moragi – pisze Love – *queer* oznacza kłopot [*troubled*], bycie queerem oznacza przyznanie się do problemu pożądania i uzależnienie tożsamości od społecznego zranienia (s. 313).

⁵⁹ G. RUBIN: *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality...*, s. 20.

⁶⁰ Ch. MORAGA, A. HOLLIBAUGH: *What We're Rollin Around in Bed With: Sexual Silences in Feminism*. In: *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*. Eds. A. SNITOW, Ch. STANSELL, S. THOMPSON. New York, Monthly Review Press, 1983.

Love cytuje manifest grupy Queer Nation („najbardziej radykalnego odgałęzienia grupy ACT UP” – s. 313) z 1990 roku, w którym autorzy wyjaśniają, dlaczego odwołują się do słowa *queer*, słowa uwikłanego w homofobiczne znaczenia. Żeby, oczywiście, owe znaczenia odwrócić (analogicznie do „odwróconego dyskursu” Foucaulta), ale także dlatego, że użycie alternatywnego słowa „gay” – ‘radosny’ – odwróciłoby uwagę od owego „uszkodzenia” i od jego historii.

Gdy jednak wiele lesbijek i gejów – czytamy w manifestie – budzi się rankiem, czujemy się źli i zniesmaczeni, a nie radośni [*not gay*]. Więc postanowiliśmy uznać siebie za *kiepskich [queer]* (s. 313)⁶¹.

Lektury Foucaulta były wpływowe i wielu teoretyków *queer* podkreślało ich znaczenie dla konstytuowania się tej teorii. W książce *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* (1995)⁶² David Halperin akcentuje natomiast wątek łączący feminizm i *queer*. Otóż Foucault, podobnie jak to uczyniły feministki, wyjął seksualność z domeny „indywidualnych fantazji” i wpisał ją w relację władzy i wiedzy. Tym samym seksualność, która wydawała się przynależeć do tego, co osobiste, nabrała charakteru tego, co polityczne. Prywatne uczucia stały się domeną publicznej polityki. Problemem poddanym pod publiczną debatę. Seksualności nadano rolę transformacji społecznego świata. I przedstawicielki drugiej fali feminizmu, i Ruch Wyzwolenia Gejów (Gay Liberation Movement), i lesbijski feminizm, i politycy *queer*, mogli wokół tej idei zawiązać przymierze.

I – jak konkluduje Love – *queer lesbian studies* mają wiele szans, aby teoria i polityka, *lesbian studies* i *queer studies* nawiązały unię ponad nieprzekraczalnymi, wydawałoby się, podziałami. Jedną z nich pokazuje Ann Cvetkovich w książce *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures* (2003)⁶³, która z perspektywy teorii *queer* spogląda na specyficzność kultury lesbijskiej.

W takich momentach – pisze Love – widać możliwość *queer lesbian studies*: związanych z historią feminizmu, lesbijskiego feminizmu i organizacji queerowych, otwartych na szeroki wachlarz nowych materiałów, zarówno elitarnych, jak i popularnych; i skupionych na skomplikowanych doświadczeniach kobiet i ich ciał oznakowanych zarówno przez ich fanta-

⁶¹ Ulotka rozdawana na paradzie „Queers Read This! I Hate Straights!” (New York City, June 1990). Używając tłumaczenia „kiepski” (które daje nieoczekiwane skojarzenie), korzystam z idiomu: *to feel queer* – ‘kiepsko się czuć’.

⁶² D. HALPERIN: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York, Oxford University Press, 1995, s. 121.

⁶³ A. CVETKOVICH: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Durham, North Carolina, Duke University Press, 2003.

styczne požądania, jak i przez realną przemoc z powodu społecznej nierówności (s. 315).

Wiele z zapisanych wcześniej obiekcji i kontestacji teorii *queer* towarzyszyło książce Judith Butler *Gender Trouble* (1990)⁶⁴. Butler – pilna czytelniczka merytorycznych uwag recenzentów – objaśniała nieporozumienia w swoich późniejszych artykułach i książkach. W *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”* (1993) podejmuje kwestię materialności ciała, wokół której koncentrowały się feministyczne debaty i zarzuty, zaś w *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997)⁶⁵ poszerza refleksję nad związkami między psychoanalizą a Foucaultem oraz między psychoanalizą a performatywnością genderu, wyjaśniając niejasne strony wzajemnych powiązań. Czy Butler zdradziła podstawowe cele feminizmu? To pytanie krążyło w pierwszych latach funkcjonowania *Uwikłanych w płęć...* na rynku czytelniczym. W *Przedmowie* do książki z 1999 roku Butler odnosi się do tego pytania i wynikłych z niego wątków. Można powiedzieć, że kwestionując feministyczną kategorię kobiecej tożsamości, jednolitego (wspólnego) podmiotu feminizmu i jego reprezentacji, podważając pojęcie „kobiety”, stwierdzając, że feminizm lesbijski nie istnieje, Butler w istocie zdemontowała podstawy feministycznego dyskursu, ale... nie feminizm. Wywróciła jedynie jego tradycyjną wersję. Jej celem – jak wielokrotnie podkreślała – nie była likwidacja ani osłabienie feminizmu, lecz, na odwrót, jego transformacja, która miałaby ów niezdolny do rozumienia nowej społecznej sceny zbiór przekonań (przesądów) uczynić otwartym na nowe wyzwania. Tym bardziej, że lata 80. ukazały w pełni tę jego niezdolność, wewnętrzny nierozwiązany konflikt i rozdarcie. Jak wnioskowała Butler, dowiodły one, że polityka feministyczna oparta na tożsamości i reprezentacji musi wieść do wykluczeń, a wszelkie wykluczenia przeszkadzają w realizacji feministycznych celów: w tym również postulatów reprezentacji. Feminizm w jej projekcie miał otworzyć się na nową wizję świata i miał się zradykalizować.

Warto odwołać się do passusu z tej *Przedmowy*.

Książka ta powstała – pisze Butler – na przecięciu moich zainteresowań naukowych i zaangażowania w ruchy społeczne, a także po czterestu latach życia w lesbijsko-gejowskiej społeczności na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. Wprawdzie tekst powoduje pewne przemieszczenia podmiotu, jednak cały czas stoi za nim konkretna osoba: to ja

⁶⁴ J. BUTLER: *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości...* Dalsze cytaty z tekstów Judith Butler oznaczone początkiem tytułu i numerem strony w nawiasach.

⁶⁵ J. BUTLER: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. New York–London, Routledge, 1993; EADEM: *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

brałam udział w wielu spotkaniach, chodziłam do barów i na demonstracje, poznałam wiele wcieleń płci, a one pomagały mi czasem dostrzec siebie gdzieś pośród nich. Dzięki temu dowiedziałam się, jak wyglądają pogranicza kulturowo dopuszczalnej seksualności (*Uwikłani*, s. 21–22).

Ten fragment brzmi niczym echo wspomnień Kate Millett o okolicznościach, które towarzyszyły powstawaniu jej *Sexual Politics*: o spotkaniach z kobietami, uczestniczkami ulicznych demonstracji i z pierwszymi czytelniczkami rękopiśmiennej wersji książki. Butler reanimuje w nim wagę doświadczenia, doświadczenia, które przenika – jak zaznacza – „przemieszczony”, przez co rozumieć należy psychoanalitycznie pojmowany, podmiot pisania – nazywany tutaj „konkretną osobą”. Ale także, co istotne, szkicuje pewien kierunek intelektualnej drogi, którą ów „konkretny podmiot” przebył: od doświadczenia, rejestracji społecznej sceny i jej aktorów – różnorodnych form wypowiadania się seksualności, „wcieleń płci” – po szukanie nowych dyskursów (wyrażających ów podmiot pisania w języku), które podjęłyby próbę rozumienia owych „wcieleń płci” i odebrałyby im stygmatyzujący status „wyjętych spod prawa”.

To właśnie z obserwacji nienormatywnych praktyk seksualnych zrodziły się pytania, których rozwiązanie skutkowało destabilizacją pojęcia tożsamości, genderu, koncepcją jego performatywności i miało wpływ na nowe myślenie o relacji płci (*sex*) – *gender* i seksualność. Jak pamiętamy, to często niezgoda feministek i feministek lesbijskich na prymat seksualności nad genderem rodziła konflikt z teoretykami *queer*. Butler z kolei odwraca perspektywę i analizuje, jak prymat genderu – stereotypów męskości i kobiecości – nad seksualnością wyraża i podtrzymuje hegemonię heteroseksualności. Jak podporządkowuje kobiety i utwierdza seksizm. Dlatego też pojęcie genderu powinno zostać naruszone w swej stabilizującej funkcji, obdarzone „wieloznacznością” (*Uwikłani*, s. 18): stać się płynne i elastyczne. Powinno także jako kategoria analityczna być odróżnione od seksualności, przede wszystkim zaś seksualność nie może być traktowana jako pochodna genderu. Ostrożność Butler wiecie ją jednak do znaczącego sformułowania relacji pomiędzy nimi. W ostatnim rozdziale książki *Bodies that Matter...*, zatytułowanym *Krytycznie queer*, pisze Butler:

Związek między praktyką seksualną a płcią [*gender*] z pewnością nie jest strukturalnie zdeterminowany, jednak aby doprowadzić do destabilizacji tego heteroseksualnego założenia, ciągle konieczne jest rozpatrywanie obu jako pozostających ze sobą w dynamicznym związku (*Krytycznie*, s. 548)⁶⁶.

⁶⁶ J. BUTLER: *Krytycznie queer*. Przeł. A. RZEPA. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków, Znak, 2006.

I skomplikowanie owego związku staje się wyraźne, gdy Butler włącza relację między identyfikacją a pożądaniem. Logika heteroseksualna zakładała, że identyfikacja z jedną płcią kulturową „wymusza” (*Krytycznie*, s. 548) pożądanie skierowane ku – ułożonej na opozycyjnej osi – przeciwnej płci kulturowej. Tymczasem

nie istnieje jedna kobiecość, z którą można się identyfikować, kobiecość bowiem może oferować wiele siedlisk identyfikacji, jak dowodzi tego proliferacja lesbijskiej *femme* (*Krytycznie*, s. 548).

Nie mniej problemów przysparzają identyfikacje homoseksualne. Na razie więcej można powiedzieć o kreowaniu przez teoretyków nowego języka, chcącego uchwycić ich „przekraczanie i destabilizację”, niż o jakichś rozstrzygnięciach.

Dla Judith Butler badanie genderu i seksualności w „dynamicznym związku” pozwala nie tylko zneutralizować konflikt pomiędzy feminizmem a teorią *queer*, ale także „ustanowić ich konstytutywny wzajemny związek” (*Krytycznie*, s. 548). Dotyczy on też złożonych, wzajemnych przecięć pomiędzy genderem a dyskursami tożsamościowymi dotykającymi rasy, klasy, etniczności itd.

W takim razie – konkluduje Butler w *Uwikłanych w płęć* – niemożliwe jest wydzielenie płci ze złożonych kontekstów politycznych i kulturowych, gdzie jest ona nieustannie wytwarzana i powielana (*Uwikłani*, s. 46).

Choć wprost nie odnosi się do ich autorów, Butler jasno oddala zarzuty, jakoby, destabilizując *gender*, zaprzepaszczała nowe zdobycze kulturowych badań feministycznych nad poszerzonym pojęciem genderu i jego rozlicznymi uwikłaniami.

Najbardziej kontrowersyjny okazał się pomysł Butler, aby przerwać przyczynowo-skutkowe myślenie o relacji *sex* i *gender*. *Gender* – jak twierdzi – nie jest pochodną płci (*sex*), nie jest nadbudowany na jakiejś biologicznej esencji, która byłaby wobec niego jakąś pierwotną daną. Uduje jej się w ten sposób wskazać na mechanizm działania matrycy heteroseksualnej, która taką wzajemną zależność utwierdza i zarazem ją naturalizuje. Z jednej strony ciało ma naturalizować polaryzację na męskość i kobiecość, z drugiej zaś *gender* ma odsyłać do jakichś substancjalnych, autentycznych podmiotów. Otóż, to nie ciało, ale płęć kulturowa konstituuje płęć biologiczną. Co więcej, odwołując się do teorii performatywów, dowodzi Butler, że upłciowione (*gendered*) ciała są wytwarzane przez społeczno-kulturowy dyskurs, który działa przez różne przymusy, aby wpisać te ciała w określoną rolę płciową. Podobnie jak „ja” podmiotu, płęć społeczno-kulturowa jest efektem serii powtórzeń, stylizacji ciał, aby dopa-

sowywały się w procesie ćwiczenia do norm tego, co męskie, i tego, co kobiece.

Kobiecość nie jest więc wynikiem wyboru, lecz wymuszonym cytowaniem normy, której złożona historyczność jest nierozzerwalnie związana z dyscypliną, kontrolą i karą. Nie istnieje żadne „ja” przyjmujące normę płciową. Wręcz przeciwnie: to właśnie to cytowanie normy płciowej jest koniecznym warunkiem, aby zakwalifikować się jako „ja”, aby stać się pełnoprawnym „kims”, a kształtowanie się podmiotu jest uzależnione od legitymizacji norm płciowych (*Krytycznie*, s. 540).

I chociaż heteroseksualność postrzega siebie jako autentyczną formę seksualności, zbudowaną na jakimś ucieleśnionym fundamencie, to jednakże jest tylko powtórzeniem własnych fantazmatów mężczyzny i kobiety. Fantazmatów – wbrew jej założeniom – pozbawionych oryginału, wzorca, będących zaledwie kopią kopii. Heteroseksualność lokuje siebie w centrum i releguje inne przejawy seksualności na marginesy. Jednakże, aby mogła ukonstytuować samą siebie, potrzebuje tych innych, nieheteroseksualnych tożsamości.

Antynormatywne, konsekwentnie konstrukcjonistyczne stanowisko Butler nadaje charakter performatywny nie tylko płci biologicznej, społeczno-kulturowej tożsamości płciowej, ale także tożsamości seksualnej. Stąd też mówiąc o tożsamościach seksualnych, Butler zawsze włącza je w procesualność, niestabilność i płynność.

Wiele nieporozumień i polemik skupiło się wokół dragu i transwestytyzmu, i również wokół znaczenia subwersji. W *Krytycznie queer* Butler zbiera odnotowane przez czytających wątpliwości, aby jeszcze raz sprecyzować rolę, jaką *drag* i transwestytyzm odgrywają w jej teorii. *Drag* było interpretowane jako model dla genderu (a może – pytano – cały *gender* jest *drag*?), ale także jako model performatywności.

Nawet jeśli *drag* jest performatywny – prostuje Butler – nie oznacza to jeszcze, że performatywność w ogóle należy rozumieć jako *drag* (*Krytycznie*, s. 538).

Tym samym oddala powtarzające się zarzuty, że pojmuje *gender* woluntarnie. Przypominając, że płci społecznej się nie wybiera (tak jak wybiera się i zmienia ubranie), ale że jest ona efektem przymusowej praktyki powtarzania, „ucieleśniania norm”, ostatecznie stwierdza, że „tę powtarzalność można interpretować właśnie jako czynnik podający w wątpliwość ideę woluntarystycznego panowania desygnowanego w języku jako podmiot” (*Krytycznie*, s. 539). Kwestionuje też lektury, które utożsamiały *drag* z subwersją. I przystaje na wątpliwości tych recenzentów, którzy skłonni

byli akcentować janusowe oblicze każdej parodii, także parodii uosabianej przez *drag*:

Denaturalizacja [heteroseksualnego mechanizmu] może wzmocnić hegemonię heteroseksualności, czego najlepszym przykładem są denaturalizujące parodie, które reidealizują heteroseksualne normy, nie podając ich w wątpliwość (*Krytycznie*, s. 539).

Drag hiperbolizuje normy płciowe i stąd unaocznia ich ukrycie się pod „płaszczkiem heteroseksualnej zwyczajności” (*Krytycznie*, s. 546), ale niekoniecznie musi je podważać. Nie wiedzie też do proliferacji płci. Nie należy łączyć *drag* z jakąś rewolucyjną reformatorską siłą, która prowadziłaby do upadku heteroseksualizmu. Nie stanowi również, jak pisze Butler w *Uwikłanych w płęć...*, „wzorca politycznej zdolności działania” (*Uwikłani*, s. 27).

Wręcz przeciwnie, *drag* jest na ogół alegorią heteroseksualizmu i jego konstytutywnej melancholii (*Krytycznie*, s. 546).

Drag znakomicie ilustruje złudność naszych „kategorii, przez które patrzymy” (*Uwikłani*, s. 28). Otóż, „czytając” *drag*, możemy sądzić, że „widzimy mężczyznę ubranego jak kobieta” albo że „widzimy kobietę ubraną jak mężczyzna”. Jesteśmy przekonani, że powierzchnia, czyli ubranie, stanowi jedynie iluzję i złudę, za którą skrywa się „rzeczywistość” – „rzeczywistość” ciała. Tymczasem nasze przekonania na temat budowy anatomicznej owych ciał opierają się często na błędnych kulturowych wnioskach.

Tak naprawdę, jeśli zmienimy przykład z *drag* na transseksualność, wówczas ubrania przykrywające i wyrażające ciało nic nam o stabilnej anatomii nie powiedzą (*Uwikłani*, s. 28).

Albowiem może być ona w trakcie zmian (chirurgia plastyczna). Butler kontestuje nie tylko pojęcia i dyskursy, za pomocą których konstruujemy nasze światy, ale także podważa „kategorie, przez które patrzymy” (*Uwikłani*, s. 28). Kategorie, które mogłyby nam się wydawać wolne od złudy.

Z chwilą kiedy zawodzi nas zwykle postrzeganie kulturowe, kiedy nie udaje się z pełnym przekonaniem odczytać ciała, które widzimy, tracimy pewność, czy mamy przed sobą ciało kobiety czy mężczyzny. Właśnie na zawahaniu pomiędzy tymi kategoriami polega doświadczenie owego ciała (*Uwikłani*, s. 28).

I właśnie wówczas granice pomiędzy pozorną „rzeczywistością” ciała a fikcją ubrania stają się płynne.

Jeśli pojawiały się głosy, mówiące o tym, że Butler pozbawia ciała ich materialności, że ignoruje ciała, to *Przedmowa* (1999) mówi raczej o poszerzeniu spektrum ciał, o konieczności przywrócenia ciałom, dotąd uznawanym za „fałszywe, nierzeczywiste, niezrozumiałe”, ich właściwego miejsca wśród tych innych „prawdziwych” – normatywnych.

Drag, podobnie jak i inne skrzyżowania genderu i seksualności, są miejscami, z których konstrukcyjny charakter seksualności staje się widzialny i w których jesteśmy skonfrontowani z faktem, że są tylko płynne różnice, również w dziedzinie seksualności.

W lutym 1999 roku w amerykańskim magazynie „The New Republic” ukazał się esej Marthy Nussbaum: *The Professor of Parody*⁶⁷, który był formalnie recenzją wszystkich dotychczasowych książek Judith Butler. Nussbaum zaatakowała koncepcje Butler, jej sposób pisania (niezgodny, jej zdaniem, z tradycją filozoficzną ani z wymogami dysertacji naukowej), jej „kwietystyczną” postawę, „egocentryczny feminizm” i brak odpowiedzialności za polityczną i materialną rzeczywistość kobiet. Butler zdradziła, wedle Nussbaum, ideały i cele feminizmu. Wiele z tych i innych zarzutów znalazło odpowiedź w *Przedmowie* Butler z 1999 roku do *Uwikłanych w płęć...* Odpowiedzi na część z nich – nie eksponując adresatki – przytoczyłam.

Była także znamienna reakcja środowisk feministycznych, których reprezentantki – o uznanych dokonaniach – zabrały głos w obronie Butler w kwietniowym numerze „The New Republic”⁶⁸. Gayatri Chakravorty Spivak w krótkiej notatce punktuje merytoryczne potknięcia Nussbaum, która błędnie sądzi, że koncepcja performatywności genderu u Butler nie różni się od teorii społecznych konstrukcjonistów, a ponadto nie docenia możliwości oddziaływania jej koncepcji na zmianę struktur politycznych i społecznych władzy. Jako indyjska teoretyczka feministyczna podaje, na przekór zarzutom Nussbaum, przykład praktycznego wykorzystania sugestii Butler do kształtowania praw kobiet w Indiach.

Nussbaum zarzuca Butler, że „woli seksowne akty parodystycznej subwersji od wszelkiej trwałej zmiany materialnej lub instytucjonalnej”.

Dla kobiet, które są głodne, niepiśmienne, pozbawione praw obywatelskich, bite, gwałcone, nie jest seksowne ani wyzwolielskie odgrywanie [*to reenact*], choćby parodystyczne, owych warunków, głodu,

⁶⁷ M. NUSSBAUM: *The Professor of Parody*. „The New Republic” z 22.02.1999; dostępne w Internecie: <http://www.akad.se/Nussbaum.pdf> [data dostępu: 01.2009].

⁶⁸ Martha Nussbaum and Her Critics: *An Exchange Body*. „The New Republic” z 19.04.1999; dostępne w Internecie: <http://www.arlindo-correia.com/100702.html> [data dostępu: 01.2009].

niepiśmienności, pozbawienia praw obywatelskich, bicia i gwałtu. Takie kobiety wolą jedzenie, szkoły, głosowanie i nienaruszalność swych ciał⁶⁹.

Na co Spivak odpowiada, podważając pozycję zajmowaną przez podmiot dyskursu, jakim się posługuje Nussbaum, podmiot wiedzy i, w jakimś sensie, władzy. Nussbaum mówi jak ktoś, kto wie, czego chcą kobiety i jak w ich imieniu prowadzić „cywilizacyjną misję”.

Lecz jeśli kiedyś zaangażuje się w bezpośrednią działalność służącą zwykłym ludziom południa globu, zamiast przewodzić aktywistom teoretykom, zorientuje się, że praktyka genderowa biednego wieśniaka odbywa się dość często w trybie performatywnym, że wycina on sobie władzę w obrębie większej sceny przyjemności znajduwanej w podporządkowaniu. Jeśli chce ona zanegować tę powszechność kultury genderowej i przerobić kobiety na własne podobieństwo, będzie musiała zastosować się do ich protokołu i nauczyć się o wiele większej cierpliwości i zrozumienia niż to wykazuje ta złośliwa recenzja⁷⁰.

Tymczasem mnożą się przykłady „używania Butler przez indyjskie teoretyczki feministyczne”.

Podpisane razem: Scyla Benhabib, Nancy Fraser i Linda Nicholson, wypowiadają swój sprzeciw wobec zdymisjonowania przez Nussbaum trybu myślenia Butler jako niefilozoficznego, ale także podkreślają kontrast, jaki wypowiedź Nussbaum wytwarza, „schlebiając” – wedle nich – politycznemu autorytaryzmowi Catharine MacKinnon i Andrei Dworkin (które zasłynęły swoją walką z pornografią), a deprecjonując przeciwstawiający się mu projekt pracy Butler. Tym bardziej, jeśli ów kontrast opatruje Nussbaum oceną postawy etycznej Butler, mówiąc, że jej „kwietyzm hipisa” ma „współpracować ze złem”, „amoralną anarchistyczną polityką”.

Joan Scott podkreśla normatywizm Nussbaum – „normatywizm teorii społecznej sprawiedliwości i godności człowieka” – który w oczywisty sposób nie może się spotkać z konsekwentnie antynormatywnym przedsięwzięciem Butler. Problem jednak polega na tym, że Nussbaum zawłaszcza „historycznie autentyczny i politycznie skuteczny feminizm” (dzieląc się nim z MacKinnon i Dworkin), że bezrefleksyjnie domaga się, aby teoria zyskiwała swoją autoryzację w bezpośrednim przełożeniu na praktykę polityczną. Tym samym nie tylko nie docenia wagi teoretyzowania, które stawia trudne, prowokacyjne pytania, kwestionuje stereotypowe założenia, otwiera się na nowe możliwości rozumienia świata (a tak Scott odczytuje zamysł Butler), ale zamyka wszelką refleksję podającą w wątpliwość istnie-

⁶⁹ M. NUSSBAUM: *The Professor of Parody...*

⁷⁰ Ibidem.

nie podmiotu feminizmu, podkreślając różnice między kobietami i stawiającą na nowo kwestie genderu i władzy.

Zaś Drucilla Cornell i Sara Murphy akcentują fundamentalną, ciągle nierozwiązaną przez feminizm kwestię: „jaką sami sobie tworzymy reprezentację, a jaką reprezentację tworzą nam inni”. Podejmowały ją MacKinnon i Butler: pierwsza, analizując sposoby, w jakie pornograficzne obrazy i słowa opresjonują i ranią kobiety, druga, obnażając opresję, tkwiącą w performatywnym aspekcie tożsamości i jej reprezentacjach.

Kiedy jednak – piszą Cornell i Murphy – skupienie się MacKinnon na materialności reprezentacji obróciło się w reformowanie prawa, obejmujące stworzenie jakiejś nowej ordynacji praw cywilnych, napisanej z Andreadą Dworkin, Butler dowodziła, że walka o reprezentacje powinna się rozstrzygnąć w polityce⁷¹.

Podkreślając wagę reform prawnych, obie autorki nie są jednak skłonne przyznawać racji Nussbaum, która uznaje głos reprezentantów materialistycznej, pragmatycznej orientacji w feminizmie, a odbiera go innym, który – jak Butler – zostają ustygmatazowani jako „nowe symboliczne typy”,

wierzące – mówiąc słowami samej Marthy Nussbaum – że sposób na politykę feministyczną polega na jakimś wywrotowym posługiwaniu się słowami w akademickich publikacjach wzniosłe mętnych i wzgardliwie abstrakcyjnych⁷².

Riposty wobec zarzutów Nussbaum mają na względzie nie tylko stawienie oporu agresywnej, zjadliwej tonacji jej recenzji, ale przede wszystkim świadczą o powtórzonem po raz kolejny konflikcie dwóch paradygmatów: empirystycznego i post-strukturalnego (dekonstrukcjonistycznego), który pod koniec XX wieku zyskał (w języku Nussbaum) nową postać: walki „materialistów” z jednej strony i „symbolistów”, „kwietystów” (queerowców) z drugiej.

Jedni okopują się w swoich tezach, drudzy podejmują próbę współmyślenia z Judith Butler. Zbiór prac w podwójnym numerze „International Journal of Sexuality and Gender Studies” z 2001 roku, zatytułowanym *Butler Matters. Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*⁷³, może stanowić doskonały przykład rozmaitych sposobów adaptacji i rozwijania jej

⁷¹ Martha Nussbaum and Her Critics...

⁷² Ibidem.

⁷³ *Butler Matters. Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Eds. M. SÖNSER BREEN, W.J. BLUMENFELD. Special Issue „International Journal of Sexuality and Gender Studies” 2001, Vol. 6, nr 1/2.

sugestii w wielu różnych dziedzinach badań. Konciliacyjne stanowisko pomiędzy zwaśnionymi paradygmatami zajmuje Frederick S. Roden, który w inicjującym książkę, referującym spór Nussbaum – Butler, eseju *Becoming Butlerian: On the Discursive Limits (and Potentials) of Gender Trouble*, rozpatrując pojęcie materialności i performatywności w pracach Butler, stwierdza, że tak jak esencjalistyczne pojęcia tożsamości genderu nie zapewniają skutecznej walki z opresją, tak destabilizacja tych tożsamości przez Butler nie pozbawia feminizmu instrumentów oporu wobec reżymów władzy.

Tak jak w feminizmie – pisze – mogą się zmieścić Catharine MacKinnon i Pat Califia [czyli przeciwniczka i zwolenniczka pornografii – K.K.], to również może on korzystać zarówno z Butlerowskiej destabilizacji tożsamości, jak i z pragmatycznych wezwań do aktywizmu dla poprawy materialnych warunków kobiet na całym świecie⁷⁴.

Kirsten Campbell w eseju *The Plague of the Subject: Subjects, Politics and the Power of Psychic Life* rozważa związek pomiędzy politycznym podmiotem Foucaulta a nieświadomym podmiotem Freuda, odnosząc je do politycznego projektu Butler. Butlerowskie pojęcia abjektu i performatywności służą Elizabeth M. Perry i Rosemary A. Joyce (*Past Performance: The Archaeology of Gender as Influenced by the Work of Judith Butler*) do postawienia pytań o produkcję genderu w kulturach prehistorycznych. I wskazują na – idąc nieco dalej niż sama Butler – materialny wymiar performatywności genderu. Belinda Johnston w *Renaissance Body Matters: Judith Butler and the Sex That is One* naświetla znaczenie *Uwikłanych w płęć...* dla badania praktyk teatralności w renesansowej Anglii. Problem upolitycznionej abjekcji podejmuje Natalie Wilson w eseju *Butler's Corporeal Politics: Matters of Politicized Abjection*. Kluczowe znaczenie polityczne nadaje abjektowi ciała, ponieważ przypisuje mu zdolność do obalania zarówno cielesnych, jak i genderowych norm.

Antologia rozważa znaczenie i wpływ prac Butler na literaturę i pedagogikę, ukazuje ich wymiar interdyscyplinarny, włącza konteksty post-strukturalizmu i pragmatyzmu. Wbrew zarzutom Nussbaum – do których także się odnosi – wykazuje ścisły związek teorii Butler z polityczną praktyką, o czym świadczą jej analizy mechanizmów homofobii i jej szczególna uwaga skierowana na wszelkie formy dyskryminacji seksualnej.

Butler nie musiała rozwiązać postawionych przez siebie kwestii. Wprowadziła do zakrzepłego myślenia ferment, uwidoczniła pułapki społecz-

⁷⁴ F.S. RODEN: *Becoming Butlerian: On the Discursive Limits (and Potentials) of Gender Trouble*. In: *Butler Matters...*, s. 32.

nich praktyk dyskursywnych. Podważyła mentalne *status quo*. Jej sprzeciw wobec wszelkich prób normatywności brzmi niczym echo wczesnych ostrzeżeń francuskich badaczek (Kristevej, Cixous, Irigaray) z lat 70. przed skłonnościami do definiowania, odgradzania – wykluczania. Post-strukturalistyczna myśl – Derridiańska i Foucaultowska – w nowej, Butlerowskiej wersji, której szczegółowe opracowania zapewne już się rysują, powraca na intelektualną i polityczną scenę. Teoria *queer*, a wraz z nią także feminizm, ma swoją przyszłość, ale pod warunkiem, który sprecyzowała sama Judith Butler w *Krytycznie queer*, mówiąc, że:

[...] jeśli tożsamość jest koniecznym błędem, konieczne jest uznanie terminu „*queer*” jako określenia przynależności, nieopisującego jednak w pełni tych, których ma reprezentować. W rezultacie trzeba będzie potwierdzić przypadkowość samego terminu: pozwolić, by został obalony przez tych, których wyklucza, a którzy słusznie oczekują, że będzie ich reprezentował; pozwolić by przyjął nowe, niemożliwe do przewidzenia znaczenia nadane mu przez młodsze pokolenie, którego terminologia polityczna może być związana z zupełnie innymi celami (*Krytycznie*, s. 538).

Indeks osobowy

- Aaron Jane 622
Abel Elizabeth 281, 596–603, 605–612
Abelove Henry 624, 675
Abraham Julie 623
Ackland Valentine 622
Adler Alfred 40
Adorno Theodor 401
Agacinski Sylviane 45, 52, 94
Alcott Luisa May 15
Allan Zygmunt 93
Allen Jeffner 626
Althusser Louis 36, 388
Anderson Linda 350–354
Anderson Sherwood 65, 69, 70
André Jacques 570
Angelou Maya 588, 606
Anger Jane 197
Antony Susan Brownell 60
Anzaldúa Gloria 355, 588, 624
Araszkiewicz Agata 22, 564
Ardener Edwin 282–284, 387
Ardener Shirley 282, 387
Ariosto Ludovico 630
Armstrong Nancy 155, 156
Arnold Matthew 383
Arystoteles 633
Attie Richard 108
Atwood Margaret 135, 522, 669
Auerbach Nina 164, 359, 484
Augustyn św. 535
Augustyna 553
Austen Jane 103, 110, 111, 140, 141, 153, 164, 172, 181, 184–190, 206, 215, 220, 225, 308, 395, 397, 403, 654
Awkward Michael 595
Bachelard Gaston 24, 168–174, 359, 487
Bachtin Michaił 547, 548
Baker Ernest 102
Baker Houston A. 595
Balzac Honoré de 235, 358, 361, 367, 368, 370–374, 376, 377, 464, 488, 493–498, 519, 529–532
Bank Izabelle 115
Bannon Ann 622
Barale Michèle Aina 624, 675
Baranowska Małgorzata 405
Barbey d'Aureville Jules Amédée 358
Barker Pat 135
Barnes Djuna 522, 628
Barney Natalie 627
Barrett Eileen 613
Barrett Michelle 388, 389, 502
Barthes Roland 19, 24, 50, 159, 162, 300, 301, 311–318, 321, 322, 332–334, 337, 338, 342, 344, 345, 359, 416, 420, 432, 441, 487, 640, 641
Bartky Sandra Lee 477
Bassin Donna 670
Bataille Georges 41, 645
Bator Joanna 22, 405
Baudoin Patricia 253, 506

- Bauer Dale M. 548, 549
 Baumgart Anna 563, 572, 574, 575
 Baym Nina 140, 141, 155, 259, 260, 279, 289, 291–293, 382, 392, 541
 Bazin Nancy Topping 502
 Beauvoir Simone de 14–16, 25, 26, 35, 94, 97, 153, 168, 310, 381, 411, 424, 483, 504, 584, 641, 645, 653–656
 Bedford Sybille 616
 Beecher Stowe Harriet 15, 111, 225, 229, 230, 235
 Behn Aphra 181
 Benhabib Scyla 692
 Bennett Paula 622, 628
 Benstock Shari 12, 102, 140, 286, 392, 669
 Bergson Henri 123
 Bernard Michel-Georges 169, 171
 Bernheimer Charles 553, 584, 586
 Bernikow Louise 627, 628
 Bersani Jacques 411
 Bersani Leo 376, 645
 Berthier Philippe 494
 Bettelheim Bruno 211
 Bewley Marius 82
 Bielik-Robson Agata 175
 Bishop Elizabeth 180, 267
 Bishop Nadeau 628
 Blake Kathleen 139
 Blake William 193, 402
 Blanchot Maurice 556
 Bleich David 538
 Blood Fanny 628
 Bloom Harold 19, 24, 168, 174, 175, 178, 179, 182, 183, 190, 258–261, 263, 264, 266, 267, 292, 361, 383, 473, 608
 Blumenfeld Warren J. 693
 Bly Robert 644
 Błońska Wanda 344
 Błoński Jan 168
 Bolecki Włodzimierz 445
 Bonaparte Marie 47
 Boone Joseph Allen 634, 646, 649
 Borkowska Grażyna 22, 560
 Boucher François 321
 Boucher Sanda 614
 Boumelha Penny 36, 54
 Bouquey Elaine 408, 433, 434, 568
 Bourdieu Pierre 654, 655
 Bowlby Rachel 461, 462
 Brach-Czaina Jolanta 464
 Braddon Mary E. 107, 117
 Bradstreet Anne 181
 Braidotti Rosi 316, 634
 Brecht Bertolt 527
 Brée Germaine 309
 Brenner Brigit 563, 572, 574, 575
 Breuer Josef 553
 Brewster Ben 388
 Brontë (siostry) 103, 107, 153, 181, 203, 225, 228
 Brontë Charlotte 15, 20, 31, 52–54, 110–117, 131, 162, 164, 181, 191, 192, 194, 208, 211–225, 230, 231, 275, 314, 338, 382
 Brontë Emily 172, 181, 191, 195, 197, 202–212, 214, 230, 541
 Brooks Romaine 627
 Brossard Nicole 624
 Broughton Rhoda 107, 118, 190
 Browning Barrett Elizabeth 107, 108, 110, 153, 180, 181, 191, 225, 238, 241, 267
 Brunon Mary 185
 Bulkin Elly 505, 614
 Bunyan John 215, 219
 Burke Edmund 16, 402
 Burnett Angela 107
 Burney Fanny 185
 Burzyńska Anna 22, 163, 168, 314, 365, 439, 446, 473, 476, 498, 687
 Butler Judith 157, 352, 353, 512, 626, 640, 641, 649, 670, 673, 686–695
 Butler Marilyn 150, 395
 Byatt Antonia S. 131
 Byron George Gordon 115, 185, 192–195, 197, 203, 212
 Cadden Michael 634, 646
 Cade Toni 588
 Calafia Pat 694
 Calle Mireille 447, 456
 Campbell Kirsten 694
 Carby Hazel V. 593, 595, 607–609
 Cardinale Marie 411, 424
 Carlson Eric T. 113
 Carpenter Mary 107
 Carr Helen 135, 137
 Castle Terry 629, 630
 Cavell Stanley Louis 654
 Cavendish Margaret 12, 181, 191

- Caws Mary Ann 342, 346
 Chałupnik Agata 22
 Charcot Jean-Martin 443, 551–553, 558
 Chasseguet-Smirgel Janine 37
 Chawaf Chantal 280, 421, 422, 424
 Cheng Anne Anlin 593, 594
 Chester Phyllis 188
 Chodorov Nancy 281, 384, 545, 605
 Chopin Kate 260, 522
 Chowaniec Urszula 22
 Christian Barbara 344, 592–596, 605, 606
 Chrzanowski Bronisław 551
 Chudak Henryk 168
 Chyżyńska M. (M.Ch.) 101
 Cixous Hélène 149, 279, 283, 293, 294, 303, 310, 316, 318, 338, 357, 359, 377, 406, 411–419, 423–425, 435, 443, 445, 447–462, 464, 466–470, 473, 502, 553, 555, 565–568, 570, 571, 575, 578, 591, 644, 651–653, 695
 Clément Catherine 377, 407, 411, 412, 424, 425, 449, 460, 467–469, 553, 555, 557, 558, 566–568, 570, 578, 591
 Cobbe Frances Power 15
 Coleridge Marie Elizabeth 181
 Coleridge Samuel Taylor 212, 402
 Colette Sidonie-Gabrielle 309, 310, 628
 Collins Wilkie 118
 Cook Wiesen Blanche 627
 Corbeau Thierry 325
 Cornell Drucilla 693
 Cott Nancy 106
 Courtivron Isabelle de 149
 Coward Rosalind 656
 Craik Dinah Mulock 107, 115, 190
 Cramer Patricia 613
 Cremonese Laura 407, 411, 419, 423, 448, 453, 456, 458
 Cruikshank Margaret 623
 Culler Jonathan 337, 454, 462, 463, 478–482, 488–498, 511–513, 516, 518, 524, 525, 537, 538, 541, 543, 546, 637, 638, 650, 664
 Cvetkovich Ann 685
 Czekańska-Heymanowa Róża 273
 Dain Norman 113
 Daly Mary 49, 385, 475, 618
 Dante Alighieri 177
 Darwin Charles 121
 Decottignies Jean 551, 556
 Deleuze Gilles 359, 487, 507
 Dembo Lawrence Sanders 133
 Derrida Jacques 24, 157, 159, 300, 347, 357, 359, 365, 386, 404, 416, 436, 438, 439, 441, 442, 444–448, 456, 460–462, 464–466, 487, 498, 499, 506, 508, 509, 512, 513, 516, 517, 527, 582, 604, 605, 634, 640, 652–654, 681, 682, 695
 Deutsch Feliks 555, 578
 DeVere Brody Jennifer 155
 Diamond Arlyn 478, 481, 482
 Dickens Charles 172, 235
 Dickinson Emily 153, 164, 165, 180, 181, 183, 191, 225, 237–241, 267, 542, 544, 545, 627, 628
 Dimock Wai Chee 659
 Dinnerstein Dorothy 385, 491
 Doan Laura 630
 Donoghue Emma 629
 Donovan Josephine 95, 183, 245, 246, 248, 286
 Dora (właśc. Bauer Ida) 553–556, 565, 566, 570, 571, 577–586
 Dostojewski Fiodor 61
 Doty Alexander 674
 Doubrovsky Serge 306
 Drabble Margaret 131, 132
 Drake Jennifer 666
 Dubey Madhu 595
 Duchenne Guillaume Benjamin Amand 552
 Duffy Maureen 616
 Duggan Lisa 677, 682, 683
 Duncker Patricia 624
 DuPlessis Rachel Blau 309, 623
 Duras Marguerite 310, 407, 411, 414, 415, 423, 424, 426–428, 556, 625
 Dworkin Andrea 475, 692, 693
 Dybel Paweł 431, 439, 521
 Dziadek Adam 513
 Eagleton Mary 28, 29, 136, 143, 144, 149, 271, 499, 500, 618, 675
 Eagleton Therry 524, 525, 533, 634, 636
 Edgeworth Marie 15, 185, 188, 395, 403
 Edwards Amely B. 107
 Edwards Lee R. 61, 478, 481, 482
 Egerton George (Dunne Mary Chavelita) 121

- Ehrenreich Barbara 181
 Eichner Hans 177
 Eisenstein Hester 384
 Eliot Anne 177
 Eliot George 13, 15, 20, 103, 104, 107, 108,
 110, 111, 114, 116, 117, 122, 128, 131,
 140, 141, 153, 164, 181, 182, 191, 195,
 196, 225–235, 238, 274, 308, 309, 404
 Eliot Thomas Stearns 123, 137, 522
 Elliott Jane 657–659, 662, 667
 Ellis Havelock 629
 Ellmann Mary 20, 25, 35, 152, 279, 382,
 483, 491, 504
 Elshaint Jean Bethke 386
 Emery Kim 625
 Emerson Ralph Waldo 239
 Engels Friedrich 31
 English Deirdre 181
 Ericsson Eric H. 148, 281, 577, 578
 Eurypides 27

 Faderman Lillian 619, 620, 627, 628
 Fairbairns Zoë 135
 Fallaize Elizabeth 16
 Falski Maciej 45
 Faludi Susan 656
 Farwell Marilyn 623, 625, 631
 Faulkner William 74–76
 Fawcett Millicent Garret 15
 Feder Ellen K. 438
 Fedewicz Maria Bożenna 250
 Fedida Pierre 556
 Felman Shoshana 94, 362–365, 367, 373,
 488, 489, 493–498, 518, 519, 521, 528–
 533
 Felsky Rita 665
 Ferguson Marie A. 264, 477
 Ferris Suzanne 12, 102, 140
 Fetterley Judith 61–94, 96, 97, 153, 250,
 297, 300, 346, 382, 474–476, 483, 490,
 536, 539, 625, 628
 Fifer Elizabeth 629
 Filipiak Izabela 23, 191, 323
 Finch Anne 177, 181, 191, 197, 214, 234
 Firestone Shulamith 31, 384, 485
 Fish Stanley 19, 24, 250–258, 344, 350,
 479, 538, 540
 Fitzgerald Francis Scott 65, 79–83, 88,
 115, 212
 Flaubert Gustave 358, 361, 464
 Fliess Wilhelm 578, 586
 Flynn Elizabeth A. 23, 93, 296, 536
 Ford Madox Ford 123
 Forrester Viviane 418, 556
 Foster Jeannette 614
 Foucault Michel 44, 63, 137, 157, 315, 322,
 334, 416, 460, 640, 648, 654, 682, 685,
 686, 694, 695
 Foulkes Peter A. 247
 Fowler Alastair 394
 Fragg Lula Mae 597–599
 France Marie de 309
 Francia Luis H. 594
 Franklin Benjamin 66
 Frazer Nancy 692
 French Marilyn 135
 Freud Siegmund 29, 36–38, 42, 47, 48,
 175, 207, 214, 290, 306, 365, 367, 368,
 370, 372–374, 416, 418, 420, 423, 436,
 437, 443, 450, 451, 453–455, 462, 463,
 467–469, 513–517, 528, 529, 532–535,
 553–556, 568, 573, 577–586, 593, 640,
 647, 648, 654, 664, 694
 Friedan Betty 381, 385, 674
 Friedman Stanford Susan 659, 660, 662,
 667
 Frye Northrop 145, 483
 Fuller Margaret 15, 229, 230, 235
 Furman Nelly 252
 Fuss Diana 624

 Gagnon Mireille 424
 Gajewska Agnieszka 22
 Gallop Jane 17, 18, 20, 21, 150, 269, 284–
 295, 344, 345, 360–362, 377, 464, 508,
 566, 567, 569, 578, 611, 634
 Garber Linda 675
 Garcia Irma 406
 Gardiner Judith Kegan 505
 Gascar Pierre 494
 Gaskell Elisabeth 15, 107, 111, 116, 117
 Gates Henry Louis Jr. 595, 605, 606
 Gaulle Charles de 14
 Gauthier Xavière 407, 411, 414, 415, 423–
 429, 556
 Gearhart Suzanne 578
 Gellens Jay 77
 Genet Jean 31, 35, 50, 51, 382, 417, 527
 Génette Gerard 300, 302, 305
 Genlis de Félicité Madame 185

- Gilbert Sandra 156, 162, 167, 190–217, 219–224, 235–241, 278, 518, 521–524, 528
- Gilbert Sandra, Gubar Susan 106, 145, 149, 152–241, 257, 258, 278, 279, 314, 346, 359, 361, 383, 392, 395, 523, 616, 653
- Gille Élisabeth 40
- Gilligan Carol 545
- Gilman Charlotte Perkins 15, 120, 188, 260–263
- Gilman Sander 553, 557
- Gilmore David D. 91
- Ginczanka Zuzanna 22
- Girard René 87, 470
- Glaspell Susan Keating 264, 265
- Godwin William 193, 203, 403
- Goethe Johan Wolfgang 177, 227, 402
- Goldman Emma 444, 461
- Goldman Jane 16
- Goldstein Elizabeth S. 659
- Golyś Joanna 136
- Gombrowicz Witold 23
- Goncourt Edmond i Jules (bracia) 464
- Gonda Caroline 614, 621, 623–626, 629–631
- Goodloe Amy T. 672, 673, 677–679
- Gornick Vivian 657, 658
- Graczyk Ewa 23
- Graff Agnieszka 191, 323
- Graffigny de Françoise 309, 310, 324–332
- Grahn Judy 614, 624
- Grand Sarah 121, 122, 125
- Gray Thomas 140
- Greene Gayle 137, 148, 298, 388, 391, 478
- Greer Germaine 29, 136
- Greimas Algirdas Julien 300, 487
- Grier Barbara 614
- Gubar Susan 32, 155, 184–190, 192, 225–235, 662–665, 668
- Guerard Albert J. 217
- Gui 552
- Guilleragues Gabriel de 313
- Gutorow Jacek 259
- H.D. (właśc. Hilda Doolittle) 232
- Haaken Janice 669
- Haggerty George E. 622
- Hall Radclyffe 616, 627, 628
- Halperin David 624, 675, 685
- Hamer Diane 622
- Hammonds Evelyn 593, 594
- Hanscombe Gillian 622
- Haraway Donna 335, 670
- Hardy Thomas 36, 52–54, 270, 272, 273
- Harley Sharon 592
- Harraden Beatrice 122
- Harris Wendell V. 476
- Hartman Geoffrey 321, 386, 387
- Hawthorne Nathaniel 70–75
- Hays Mary 399
- Heath Stephen 43, 634–639, 642
- Hegel Georg Friedrich 123, 138, 381, 409, 546, 640
- Hegér Constantin Georges Romain 214, 221
- Heidegger Martin 447, 527
- Heilbrun Carolyn 26–29, 35, 57, 183, 250, 297, 307, 487, 488, 503
- Hemingway Ernest 65, 77, 78, 88, 266
- Henderson Mae Gwendolyn 593–595
- Hendrix Jimi 598, 599
- Henry Astrid 665–667
- Herndl Diane Price 23, 93, 144, 518, 559, 596
- Herrmann Claudine 305, 407, 421, 424, 426
- Heywood Leslie 666
- Hezjod 180, 267
- Hillis Miller Joseph 168, 321, 322, 386
- Hipokrates 574
- Hirsch Marianne 355, 670
- Hoffmann Daniel 303
- Holland Nancy J. 444
- Hollibaugh Amber 684
- Hołówka Jacek 101
- Homans Margaret 279, 605–607, 610
- Homer 180, 267
- Honey Margaret 670
- Hopkins Gerard Manley 176
- Horay Pierre 411
- Horer Suzanne 411
- Horkheimer Max 401
- Howe Florence 55
- Howe Irving 84, 270, 273
- Hughes Thomas 115
- Humm Maggie 384, 507
- Hunter Diane 560, 682
- Hurston Zora Neale 589, 602–604, 606
- Huyssen Andreas 334
- Hyży Ewa 644

- Ibsen Henrik 119
Ingarden Roman 538
Irigaray Luce 32, 42, 149, 159, 302–304, 312, 326, 338, 357, 361, 362, 367, 369, 370, 372, 373, 405, 414, 425, 436–443, 447, 548, 643, 644, 651, 695
Irving Washington 65–67, 69, 70, 74
Iser Wolfgang 27, 538–540
Israël Lucien 561–564, 571, 573–576
Iwasiów Inga 22
- Jabłońska-Dierża Joanna 451
Jackson Michael 609
Jacobson Roman 426
Jacobus Mary 157, 158, 160–162, 268, 271–276, 278, 312, 350, 389, 393, 397, 399, 479, 490, 493, 518–529, 555
Jacquot Benoit 556
Jagose Annamaria 623
James Henry 30, 83–88, 205, 528, 628
Jameson Frederic 97, 98, 609
Jamrozik Elżbieta 551
Janeway Elizabeth 303
Janion Maria 22, 464
JanMohamed Abdul R. 594
Jardine Alice 253, 340, 384, 389, 393, 506–508, 511, 524, 634, 635, 638, 642, 644–646, 649
Jean Raymond 172
Jeffreys Sheila 673, 678
Jehlen Myra 144
Johnson Barbara 346, 595, 602–606, 610
Johnson Belinda 694
Jones Ann 30
Jones Ernest 579
Jones Sonya L. 613
Jong Erica 134, 135, 248
Joplin Patricia 322
Joseph Miranda 666
Joyce A. Joyce 595, 605, 606
Joyce James 93, 96, 125, 205, 361, 420, 522
Joyce Rosemary A. 694
Juhasz Suzanne 474
Jung Carl Gustaw 281, 483, 504
Jusiak Janusz 429
- Kafka Franz 206
Kahane Claire 464, 553, 556, 577, 579, 580, 584, 585
Kahn Coppelia 137, 148, 298, 388, 391, 478
Kalaga Wojciech 446, 547
Kalinowska-Blackwood Izabela 268, 476
Kamuf Peggy 308, 313, 314, 337, 359, 492, 508, 510–512, 516, 525, 541, 634
Kanters Robert 411
Kaplan Cora 28, 30–34, 38, 39, 48–50, 135, 136, 379, 388, 389, 399, 400, 608, 670
Kaplan Meryle Mahrer 670
Kaplan Sydney Janet 137–139, 161, 298, 477, 504, 505
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 441, 507, 643
Kauffman Linda 343
Kaufmann Pierre 366
Keats John 237, 239, 241, 402
Keizer Arlene R. 587, 588, 593–596
Keller Fox Evelyne 355, 356
Kemp Sandra 669
Kennard Jean E. 247, 485
Kermode Frank 653
King Helen 553, 557
Kipnis Laura 348
Kitliński Tomasz 429
Klages Mary 413, 418, 470
Klaich Dolores 627
Kłosińska Krystyna 163, 314, 405, 408, 436, 568
Kłosiński Krzysztof 163, 314, 432, 441, 445, 517
Kofman Sarah 37, 407, 462, 534
Kohlberg Lawrence 148
Kolodny Annette 95, 180, 212, 241–267, 278, 346, 361, 382, 490, 505, 540, 592, 615
Komornicka Maria 23
Koppelman-Cornillon Susan 485
Kraskowska Ewa 11, 12, 22, 105, 410
Krasuska Karolina 640, 673
Krauss Rosalind E. 645
Kristeva Julia 22, 41, 90, 149, 162, 163, 273, 283, 300, 303, 318, 340, 359, 362, 398, 407–409, 412, 414, 415, 417–420, 428–436, 443, 455, 461, 473, 499, 503, 508, 517, 547, 557, 558, 568–571, 646, 651, 654, 674, 695
Krzywicka Irena 23
Kuźma Erazm 445

- Lacan Jacques 37, 43, 157, 163, 300, 304,
 339, 355, 362, 367, 369–371, 377, 416,
 423, 441, 534, 551, 556, 557, 559,
 566–568, 570, 578, 605, 612, 639, 640,
 654, 664
 Lafayette de Madame 302, 305–309, 331
 Lafontaine Dominique 433
 Lagache Daniel 360, 450, 452
 Laing David 281
 Lakoff Robin 252
 Lamarche-Courmont Ignace Hugary 325
 Lander Down 482
 Landy-Houillon Isabelle 331
 Lanouzière Jacqueline 570
 Lanser Susan Snaider 617, 629, 630
 Lanyer Emilia 12
 Laplanche Jean 360, 450, 452, 454
 Lauretis Teresa de 316, 333, 341, 547
 Lautréamont Comte de (właśc. Isidore Lu-
 cien Ducasse) 417
 Lawrence David Herbert 27, 30, 31, 35, 38,
 40, 42–47, 49, 50, 97, 98, 522
 Leavis Frank Raymond 145, 383
 Lecarme Jacques 411
 Leclerc Annie 280, 407, 424
 Lederer Wolfgang 177
 Lee Home 190
 Lee Vernon 134
 Legeżyńska Anna 23
 Lehmann Rosamund 131, 616
 Leigh Aurora 239
 Lemoine-Luccioni Eugénie 369, 418, 452
 Lennox Charlotte 185
 Lerner Gerda 282
 Lessing Doris 35, 112, 114, 121, 131–133,
 477
 Levine George 150, 187
 Lévi-Strauss Claude 93, 205, 211, 300, 314,
 527, 647
 Lewes George Henry 102, 109, 111, 227,
 229
 Lewis Robert William 77
 Lieberman Marcia R. 485
 Light Alison 28, 31, 34–36
 Lilly Mark 622
 Linton Elizabeth Lynn 107, 616
 Lis Renata 334
 Lisspector Clarice 417, 448, 451, 452
 Lister Anne 629
 Lloyd David 594
 Loewenstein Andrea 505
 Lord Audre 134, 624
 Lorent Geneviève 433
 Lotringer Sylvère 307
 Love Heather 673, 682–685
 Lubelska Magdalena 251
 Lukács György 148, 166, 500, 501
 Łukasiewicz Małgorzata 401
 Macherey Pierre 388
 MacKinnon Catharine 692–694
 Mac Lean G. 343
 Mailer Norman 31, 36, 48, 49, 89–92, 266
 Majewska Ewa 652
 Mallarmé Stéphane 417, 429, 432
 Man Paul de 56, 346, 348, 352, 386
 Manly Susan 15, 16
 Mansfield Katherine 125, 131
 Marcus Jane 244, 502
 Marcus Sharon 667–669
 Marcus Stephen 60, 577–579, 581, 584–
 586
 Mardorossian Carine M. 658
 Margański Janusz 513
 Markiewicz Henryk 344, 420
 Markowski Michał Paweł 22, 163, 168,
 173, 314, 332, 365, 446, 476, 496, 497,
 516, 687
 Marks Elaine 149, 628
 Marks Karl 31, 347, 640, 641
 Marryat Florence 107
 Marsden Dora 123
 Martin Biddy 626, 658
 Martindale Kathleen 613, 630
 Martineau Harriet 107
 Mascolo Dionys 556
 Mather Helen 118
 Maupassant Guy de 358
 Mayne Judith 634
 McConnell-Ginet Sally 510
 McDermott Sinead 668–671
 McDonald Christie V. 444
 McDowell Deborah E. 289, 291, 590–593,
 608
 McGann Jerome 394
 McMillan Carol 386
 McNaron Toni A.H. 624
 Meese Elizabeth A. 622
 Meisel Perry 503

- Meller Anne K. 154
Melville Herman 239
Merck Mandy 682
Meredith George 52, 53
Merleau-Ponty Maurice 654
Mernissi Fatima 660
Mesmer Franz Anton 552
Meulenbelt Anja 621
Meyer Ursula I. 431
Mikos Jarosław 507
Milecki Aleksander 420
Mill John Stuart 31, 35, 101, 102, 121, 141, 146, 160, 218
Millard Elaine 30
Miller Henry 31, 40, 41, 48
Miller Jean Baker 545
Miller Nancy K. 17, 145, 162, 163, 172, 234, 280, 292, 299–356, 361, 426, 460, 461, 508, 528, 634, 670
Millett Kate 17, 25–62, 93, 94, 96–98, 136, 145, 151, 153, 250, 297, 300, 301, 314, 346, 379, 382, 383, 389, 483, 487, 504, 505, 536, 539, 662, 687
Mills Sara 30
Milner Max 47, 365
Milton John 16, 22, 140, 177, 190, 191, 194–201, 207, 211, 238, 241, 257, 266, 315
Miner Valerie 135
Mitchell Juliet 37, 38, 43, 142, 174, 340, 477, 534
Mitchell Silas Weir 128
Mizielińska Joanna 384
Mizińska Jadwiga 429
Modleski Tania 394
Modzelewska Ewa 360, 450
Moers Ellen 20, 101–103, 137, 140, 152, 153, 187, 193, 257, 279, 284, 346, 383, 589, 615
Moglen Helen 194, 605
Moi Toril 14, 18, 25–31, 35–39, 56, 145, 146, 148, 150, 153, 157–166, 272, 381, 389, 498–504, 508, 509, 569, 578, 581–584, 653–659, 662
Monteskiusz Karol Ludwik (właśc. Charles Louis de Montesquieu) 324, 330
Montrelay Michèle 377, 567
Moraga Cherrie 355, 588, 684
More Hannah 13
Morgan Ellen 133
Morgan Robin 25
Morgan Thais E. 637
Morgan William W. 245, 246, 249, 251–253
Morrison Toni 232, 588–590, 594, 596, 597, 600, 601, 606, 609, 610, 612, 619, 670
Mortimer Penelope 132
Mroczkowski Przemysław 219
Munt Sally 624, 625
Murphy Peter F. 633
Murphy Sara 693
N. Emma von (właśc. Fanny Moser) 556
Nafisi Azar 660
Nałkowska Zofia 22
Namjoshi Suniti 622
Napier Winston 595
Nasiłowska Anna 22
Nelson Cary 634
Nerval Gérard de 455
Newton Judith 388, 390
Nicholson Linda 692
Nietzsche Friedrich 123, 436, 640
Nightingale Florence 107, 122
Nin Anaïs 191
Nixon Richard Milhous 59
Norris Christofer 653
Nursery Fabian 126
Nussbaum Martha 655, 691, 692, 694
Nycz Ryszard 22, 158, 166, 251
O. Anna (właśc. Bertha Pappenheim) 553, 556, 567
O'Driscoll Sally 625
O'Grady Kathleen 426, 448, 465
Ohmann Carol 541
Oliphant Margaret 107, 108
Olsen Tillie 134, 382
Ormand Kirk 674, 676, 677
Ostolski Adam 680
Ouida (właśc. Louise de la Ramée) 107
Owens Craig 646–649
Owidiusz, Publius Ovidius Naso 323, 328
Paglia Camille 656
Palmer Paulina 622, 630
Pankhurst Emmeline 122, 123
Pater Walter 503
Patterson Rena Grasso 505

- Paulhan Jean 313
 Pawlik Jerzy 451
 Payne Michael 653, 656
 Pearce Lynne 30, 32, 38, 52–54, 669, 670
 Penrod Lynn Kettler 457, 458
 Perry Elizabeth M. 694
 Phillips Ursula 23
 Piaget Jean 148
 Piatier Jacqueline 414, 415, 417
 Pieniążek Paweł 513
 Piercy Marge 134, 135
 Pisan Christine de 12, 13, 309
 Plain Gill 15, 16, 29, 135, 351, 587, 614, 633, 673
 Plath Sylvie 188, 191, 232, 522
 Platon 369, 465
 Plutarch 201
 Podgórska-Klawe Zofia 551
 Podolski Sophie 419, 430
 Poe Edgar Allan 77, 172, 240, 260, 261
 Pontalis Jean-Bertrand 360, 450, 452
 Poovey Mary 155, 156, 396, 399
 Porter Roy 553, 557
 Poulet George 172, 538, 543, 546
 Pound Ezra 123
 Prashker Betty 60
 Pratt Annis 133, 505
 Pritchard James Cowles 113
 Probyn Elspeth 670
 Propp Władimir Jakowlewicz 300
 Proust Marcel 125
 Przedpełska-Trzeciakowska Anna 196
 Quashie Kevin Everod 595
 Rachwał Tadeusz 365, 366, 427, 447, 461, 465
 Radcliffe Ann 172, 185, 187
 Radclyffe Hall (właśc. Marguerite Radclyffe-Hall) 631
 Raimond C.E. zob. Robins Elizabeth
 Ramas Mary 577, 578
 Rank Otto 375
 Ransom John Crowe 88
 Rawlison Mary C. 438
 Reade Charles 118
 Réage Pauline 313
 Reeves Helen 107
 Register Cherry 245, 246, 484
 Reiter Rayna R. 675
 Reszke Robert 368, 514, 521, 580
 Rhys Jean 114, 131
 Rich Adrienne 134, 154, 247, 267, 290, 314, 336–338, 345, 347, 348, 384, 473, 474, 542–546, 614, 618, 619, 624, 625, 630, 674, 675, 680, 684
 Richard François 569–571
 Richard Jean-Pierre 172
 Richardson Dorothy 121, 125–127, 138, 616
 Richardson Samuel 185, 213
 Richer Paul 552
 Ricoeur Paul 97, 298
 Riddell Charlotte 107
 Ridgeway James 661
 Rie Oscar 578
 Rieger James 201
 Riffaterre Michael 300, 538
 Riley Denise 337
 Ritz German 405
 Riverbend 661
 Robbins Ruth 669
 Roberts Michele 135
 Robins Elizabeth 122, 123
 Robinson Lilian S. 247, 288, 292, 293, 385
 Rochefoucauld La François de 306
 Roden Frederick S. 694
 Rogers Katharine M. 25, 36
 Rogoziński Julian 495
 Roof Judith 623, 626
 Rorty Richard 547
 Rose Jacqueline 37, 38, 43, 534, 535, 555, 578, 579
 Rosenfeld Claire 217
 Rosenfelt Deborah 388, 391
 Ross Andrew 348, 634, 638, 639
 Rossetti Christina 153, 191, 225, 237, 238, 241
 Rousseau George S. 553, 557
 Rousseau Jean-Jacques 16, 31, 400
 Rousset Jean 306
 Rowbotham Sheily 136
 Rowe Karen 485
 Rowland Robin 477
 Rubin Gayle 154, 675, 684
 Rudelic-Fernandez Dana 366
 Rukeyser Muriel 232
 Rule Jane 613–615, 624, 627
 Rusing Andrea Benton 592
 Ruskin John 120

- Russelle Bertrand 633
 Russo Mary 547–549
 Ruthven Kenneth Knowles 26, 36–37, 50,
 95, 140–143, 296, 475, 477, 483–486
 Ryba Janusz 324
 Rzepa Agnieszka 687

 Sackville-West Vita 616, 627, 628
 Sade Donatien Alphonse François de 403
 Safona 180, 267, 614, 622, 628
 Said Edward 292, 528
 Sale William M. 203
 Salih Sarah 641
 Sallenave Daniele 408, 409
 Sand George (właśc. Aurore Dudevant)
 110, 111, 131, 181, 309, 310, 317, 319–
 321
 Sandeau Jules 320
 Sadowal Chela 666
 Sarraute Nathalie 310, 424
 Sartiliot Claudette 447, 448
 Sarton May 622
 Sartre Jean-Paul 14, 381
 Saussure Ferdinand de 300, 445
 Schad John 653
 Schlegel Friedrich 402
 Scholes Robert 243
 Schor Naomi 17, 40, 322, 357–378, 453,
 463, 486, 634
 Schorer Mark 203
 Schreiner Olive 121, 125, 140
 Schuster Marilyn R. 613
 Schweickart Patrocino P. 23, 93–99, 143,
 144, 269, 296–298, 536–546
 Scott Joan Wallach 624, 654, 692
 Secor Cynthia 628
 Sedgwick Kosofsky Eve 154, 353, 626, 641,
 647–649, 679–682
 See Sarita 593, 594
 Segal Naomi 682
 Segre Cesare 256
 Sellers Susan 15, 16, 29, 135, 351, 587,
 614, 633, 673
 Serreau Geneviève 424
 Sewell Elizabeth Missing 116
 Shelley Mary 15, 153, 164, 165, 181, 187,
 191, 195, 197–204, 214, 225, 226, 232,
 397
 Shelley Percy Bysshe 164, 192, 193, 401,
 402
 Showalter Elaine 15, 32, 64, 65, 95,
 101–153, 165, 166, 168, 180, 183, 242,
 257, 268–298, 303, 314, 324, 346, 380,
 383, 386, 410, 476, 490, 492, 493,
 498–502, 505, 506, 518, 521, 524–528,
 536, 541, 548, 553, 557, 559–561,
 563–565, 567, 571, 572, 584, 585, 588,
 589, 613, 615, 616, 634, 647, 653
 Shulman Alix Kate 55–58, 134
 Sikorska Liliana 560
 Skene Felicia 116
 Skultans Vieda 113
 Slama Beatrice 410, 412, 413
 Slavney Philip 563
 Sławek Tadeusz 365, 366, 420, 427, 446,
 447, 461, 465
 Smiley Jane 669
 Smith Barbara 151, 505, 588–593, 619
 Smith Charlotte 399, 403
 Smith Paul 340, 524, 634, 635, 642, 643,
 646, 649
 Smith Valery 595, 601, 607
 Smoleń Barbara 405, 431, 438, 442, 455
 Smythe Ethel 627, 628
 Snitow Anne 684
 Socquet Jeanne 411
 Sokrates 465
 Sönser Breen Margaret 693
 Sontag Susan 134
 Spacks Patricia Meyer 20, 26, 101–103,
 105, 137, 138, 140, 143, 152, 183, 257,
 279, 383, 477, 504, 589, 615
 Spark Muriel 112, 132
 Spaul Sue 30
 Spencer Herbert 121
 Spillers Hortense 593–595
 Spivak Gayatri Chakravorty 49, 50, 155,
 335–337, 692
 Spraggs Gillian 622
 Squires Judith 669
 Stachey Jackie 669
 Staël Madame de 309, 310
 Stambolian George 628
 Stanley Julia Penelope 615
 Stansell Christine 684
 Stein Arlene 673–675
 Stein Gertruda 191, 620, 627–629
 Stendhal (właśc. Henri Beyle) 358, 359, 421
 Stimpson Catherine R. 55–57, 183, 527,
 528, 617, 619, 622

- Stoller Robert J. 523, 524, 527, 528, 647
 Stoltenberg John 644
 Sukenick Lynn 133
 Szahaj Andrzej 166, 254–256, 547
 Szczuka Kazimiera 22, 50, 405
 Szekspir William 140, 151, 191, 239, 266
 Szuster Maciej 175, 180, 267
- Ślęczka Kazimierz 31
- Taine Hippolyte 66, 500
 Tallack Douglas 30
 Tatarkiewicz Anna 168
 Tate Claudia 593
 Terborg-Penn Rosalyn 592
 Thackeray William Makepeace 235
 Thomas Calvin 633, 640–642, 645, 646, 649, 650
 Thomson Sharon 684
 Todd Janet 14, 17, 18, 20, 137, 138, 148, 150, 287, 379–404, 639, 640, 646
 Tokarczuk Olga 640, 673
 Toklas Alice B. 628
 Tompkins Jane 155, 343–348, 350, 382, 392
 Toniak Ewa 23
 Topolewski Jarosław 560, 565
 Tougaw Jason 670
 Tournier Michel 457, 458
 Traum Valerie 629
 Trillat Etienne 551, 563, 564
 Trilling Lionel 83
 Truth Sojourner 15
 Turowicz Joanna 563, 576
- Umińska Bożena 136, 507
- Vanderlinde Deirdre 629
 Varga Aron Kibèdi 306
 Vega Garcilaso de la 328, 329
 Veit Ilza 560
 Velasco Shaw Angel 594
 Vercier Bruno 411
 Vickers Nancy J. 464
 Villon François 559
 Vivien Renée 628
- Walby Sylvia 622
 Walewska Katarzyna 451
 Walker Alice 134, 505, 588, 589, 606, 608
 Walkins Gloria (bell hooks) 593, 594, 608
- Wall Cheryl A. 345
 Wallace-Sanders Kimberly 594
 Walters Suzanna Danuta 675
 Ward Humphry Mary Augusta Mrs. 122, 616
 Warhol Robyn R. 23, 93, 144, 518, 596
 Warner Michael 677–679
 Warner Townsend Sylvia 622
 Watney Simon 645
 Weaver Harriett Shaw 123
 Weed Elizabeth 340, 634, 638, 639
 Weldon Fay 616
 Wells Herbert George 125, 126
 Wergiliusz, Publius Vergilius Maro 459
 West Rebecca 125
 Wharton Edith 13, 35
 Whitbread Helena 629
 White Barbara 505
 White Hayden 391
 Whitford Mary 442, 443
 Whitman Blanche 553
 Whitman Walt 237
 Wiegman Robyn 666
 Wilford Florence 116
 Williamson Marilyn L. 393
 Willis Susan 608–610
 Wilson Edmund 79
 Wilson Elizabeth 658
 Wilson Natalie 694
 Winterson Jeanette 631
 Wittgenstein Ludwig 654
 Wittig Monique 134, 283, 310, 338, 419, 423, 625, 628
 Witwicki Władysław 465
 Wojciechowska Ewa 360, 450
 Wollstonecraft Mary 13, 15, 16, 20, 35, 160, 185, 193, 201, 218, 225, 395–404, 627, 628
 Wolter (Voltaire, właśc. François-Marie Arouet) 326
 Wood Henry Ellen Mrs. 118
 Woods Suzanne 12, 102, 669
 Woolf Leonard 128, 129
 Woolf Virginia 13–16, 20, 25, 103, 109, 112, 121, 125, 127–131, 133, 138, 140, 141, 145, 146, 151, 153, 165, 166, 191, 194, 197, 205, 232, 235, 236, 259, 274–276, 279, 293, 294, 310, 314, 323, 381, 420, 498–504, 509, 519–524, 534, 535, 613, 616, 627, 628, 631

Wordsworth William 212–214, 402
Wright Elizabeth 682
Wyer Mary 505

Yaeger Patricia 312
Yeats William Butler 241, 523
Yonge Charlotte Mary 107, 190
Yoshimura Fumio 59, 60
Young Cathy 656
Yourcenar Marguerite 424

Zakin Emily 438
Zakrzewska Joanna 644
Zapolska Gabriela 22, 547, 551
Zimmerman Bonnie 289, 290, 295, 613–
620, 622, 624–628, 630
Zita Jacquelyn 675
Zola Émile 358, 464
Żeleński Tadeusz (Boy) 421
Żmichowska Narcyza 23

Krystyna Kłosińska

Feminist literary criticism

S u m m a r y

The book *Feminist literary criticism* presents a map of Anglo-American and French women critics under the label of *écriture féminine* (taking *Sexual Politics* by Kate Millett, a dissertation published in 1970, as a starting point, and centre the year 1980) constituting an opening for black, lesbian and gay criticism of a man in feminism. In final (*What next?*) a reflection on the relationship between feminism/feminist literary and queer theory as well as the current status of the institution of *women's studies*, *gender studies*, etc. within the scope of the contemporary humanities and literary sciences.

The map does not mean any contact. On the contrary, it is given the movement in time. That is why we observe the attention to the chronology of events which allows for reconstructing a dialogue, polemics concerning the topics activated in given time frames by feminist researchers. Thus, thematic mini centres characterizing the movement of the feminist reflection are outlined. The very mini centres determined by women researchers can also be treated as a guide to the path of basic categories: presentation, signature, subject, experience, reading, the framework of which can be recreated.

The scope of *Feminist literary criticism* can be turned back in time. The book reconstructs and retains important references to works by women before Millett (Spacks, Ellmann, Moers) as well as, according to the critical and interpretative practice, regains the figures of "protofeminists" (Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir).

The feminist literary criticism, concentrated on a feminist reading activity, follows its strategies worked out in reading androtexts and ginotexts, also ways of reading suggested by the tradition of poststructuralism and deconstruction (including psychoanalysis) which invalidating gender signature of the author, highlight textuality, *écriture*, race, class and gender.

The question: what are the determiners and parameters of a female and feminist reading? finds different answers spread out in the whole text. Methodological differences, variant projections of the research object, and researcher's attitudes to feminist ideologies are decisive here. The accents differ in complexity. However, the tendency that dominates in the book is to trace the localization of feminist reading strategies among androcentric methodological suggestions. Thus the contexts which characterized the majority of Anglo-American synthesis of feminist literary criticism are relocated. The starting point is not the "waves" of feminism, but above all, according to the practice of selected researchers, "waves" of methodological suggestions. That is where the concentration on tracing transformations of male theoretical-literary conceptions (Bachelard, Fish, Bloom, Barthes, Derrida), undertaken by researches derives from. The aim of transformations was to adjust

androcentric models to the needs of a feminist reading or show their uselessness. The narrative on "events" which constituted feminist literary criticism goes without a selected and homogeneous metalanguage. As a narrator, the author of the book stands not as much outside the reconstructed suggestions (their language) as she tries to speak from their inside. Thus, she uses a lot of citations giving voice to their authors.

Krystyna Kłosińska

Critique littéraire féminine

R é s u m é

Le livre *Feministyczna krytyka literacka* présente le paysage des critiques anglo-américaines et critiques françaises travaillant sous le signe de l'écriture féminine (en prenant comme point de départ l'œuvre de Kate Millett de 1970 *Sexual Politics*, et comme centre l'année 1980), qui constituent une ouverture pour une critique noire, lesbienne, gay, de l'homme dans le féminisme. Dans la partie finale (*Co dalej?*) l'auteur esquisse une réflexion sur la relation entre le féminisme / la critique littéraire féminine et la théorie *queer*, ainsi que le statut des institutions *women's studies*, *gender studies*, *lesbian / gay studies* etc. dans le cadre des sciences humaines et sciences de la littérature.

La carte n'implique pas une tangence ; au contraire, elle est formée par les changements dans le temps. Cela exige une exactitude dans la chronologie des événements qui rend possible une reconstruction du dialogue, des polémiques incitées autour des problèmes activés dans des cadres temporels précis par les chercheuses féminines. L'auteur esquisse alors des mini-centres thématiques qui caractérisent le mouvement de la réflexion féministe. Ces mini-centres, tracés par les voix des chercheuses, peuvent être considérées comme un guide sur le chemin des catégories fondamentales : présentation, signature, sujet, expérience, lecture dont le réseau peut être reproduit.

Le domaine de la critique féminine peut reculer. Le livre reconstruit et fait allusion aux travaux des chercheuses d'avant Millett (Spacks, Ellmann, Moers), et aussi, conformément à la pratique critique et interprétative, récupère des silhouettes des « proto-féministes » (Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir).

Feministyczna krytyka literacka, concentrée sur une activité féministe de lecture, suit ses stratégies élaborées par la lecture des androtextes et ginotextes, aussi des chemins de lecture suggérés par la tradition du post-structuralisme et la déconstruction (y compris la psychanalyse) qui effacent la signature sexuelle de l'auteur / auteure et accentuent textualité, écriture, race, classe, *gender*.

La question primordiale : quels sont les indicateurs, les paramètres de la lecture « féminine » et féministe ? trouve de diverses réponses parsemées dans tout le texte. Ce sont des différences méthodologiques, des projections de l'objet de recherches variantes et des attitudes des chercheuses envers les idéologies féministes qui tranchent. Les accents sont mis irrégulièrement. Cependant dans le livre domine la tendance de pister les localisations des stratégies féministes de lectures parmi des propositions méthodologiques androcentriques. Les contextes, qui caractérisaient la plupart des synthèses anglo-américaines de la critique littéraire féminine, sont ainsi déplacés. Les points de repères ne sont pas les « vagues » du féminisme mais, avant tout, conformément à la pratique des chercheuses choisies, les « vagues » des suggestions méthodologiques. Cela implique une concentration d'attention sur le

dépistage des transformations des conceptions masculines de la théorie de la littérature (Bachelard, Fish, Bloom, Barthes, Derrida), entreprises par les chercheuses féministes. L'objectif de ces transformations était d'adapter des modèles androcentriques aux exigences de la lecture féministe ou démontrer leur inutilité. La narration sur les « événements » qui ont formé la critique littéraire féministe fonctionne sans une méta-langue choisie et homogène. En tant que rapporteur, l'auteur du livre prend une position non à l'extérieur des propositions reconstruites (de leur langue), mais elle essaie de parler de leur intérieur. C'est pourquoi on note une multitude de citations, qui donnent la voix à leur auteurs.

Redaktor
Agnieszka Plutecka

Projektant okładki
Paulina Tomaszewska-Ciepfy

Zdjęcie Autorki
Jan Łakomski

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1972-8

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 55,0. Ark. druk. 44,5.
Papier satynowany kremowy 90 g Cena 83 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Napisana przez Krystynę Kłosińską *Feministyczna krytyka literacka* jest książką, powiedziałbym, niecodzienną. Proponuje czytelnikom, także tym, którym meandry krytyki feministycznej są bliskie, niezwykle interesującą mapę tego dyskursu, mapę w pewnej mierze historyczną, odnoszącą się do miejsc początkowo peryferyjnych, jakie w obecnej dobie odkryte zostały, na zasadzie palimpsestu, wieloma warstwami innych tekstów, które rozrosły się, zapominając o swych prekursorach, o swych „matkach”, jak ujmuję to Autorka. Starając się ukazać te miejsca, Autorka nie prowadzi czytelnika drogą prostą, bowiem same te miejsca nie są zbyt stabilne, nie mają wyraźnie sprecyzowanych granic, są, jak ujęli to Deleuze i Guattari w książce o Kafce, „zdeterytorializowane”. W Polsce owa deterytorializacja jest nieomal dosłowna ze względu na nieobecność tych miejsc/tekstów w przekładzie, a także ze względu na pewną akademicką niechęć do tych tekstów.

Bogatej ofercie faktograficznej, i po części także historycznej, towarzyszy też wgląd analityczny, problematyzacja prezentowanych tekstów, ich miejsca nie tylko na mapie dyskursu feministycznego, lecz i pośród innych dyskursów krytycznych współczesnej humanistyki.

Z recenzji prof. dr. hab. Tadeusza Rachwała

.

Krystyna Kłosińska jest autorką książek: *Powieści o „wieku nerwowym”* (Katowice, Śląsk, 1988), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej* (Kraków, eFKa, 1999; finalistka Nagrody „Nike” w 2000 r.), *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska* (Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2004), *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”* (Katowice, Wydawnictwo UŚ, 2006); wykłada na Uniwersytecie Śląskim i Gender Studies Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Instytucie Badań Literackich PAN.

Cena 83 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1972-8